CURS DE TEORIA LITERATURII

Prof. dr. Ovidiu Morar

Cuprins

I. Sistemul ştiinţelor literaturii

La fel ca toate fenomenele existente, şi literatura are nevoie, pentru a putea fi cunoscută (receptată în mod adecvat), de un studiu sistematic, riguros, care să ofere explicaţii raţionale coerente unui fenomen ce tinde uneori să se sustragă controlului raţiunii (vezi, de pildă, poezia suprarealistă). Prima chestiune care se pune este dacă şi în ce măsură acest studiu poate dobîndi statut de ştiinţă, aşadar dacă obiectul său de cercetare poate fi analizat pe baza unor concepte, principii şi metode general valabile. De altminteri, acest obiect îl constituie o serie de fenomene individuale, unice şi irepetabile, care, spre deosebire de fenomenele naturii, generate de legi obiective, imuabile, reprezintă creaţii ale spiritului uman, aşadar sînt marcate inevitabil de subiectivitatea autorilor, fiecare operă fiind un univers autonom, cu legi proprii de funcţionare. Evident că nici o operă literară nu poate constitui un unicat absolut, întrucît în acest caz n-ar mai putea fi receptată. Inevitabil ea se raportează la un sistem de opere anterioare, cu care are, vrînd-nevrînd, anumite puncte comune (de ordin retorico-stilistic, tematic etc). Ca atare, sarcina ştiinţei literaturii ar fi în primul rînd descrierea sistematică a fenomenelor literare, urmată de clasificarea lor, stabilirea relaţiilor dintre ele şi, în fine, elaborarea unor virtuale scheme de interpretare. Evident, aceste scheme nu pot fi absolutizate, ele fiind valabile numai la modul ipotetic, întrucît în orice moment pot fi contrazise de alte fapte literare inedite. Există chiar opinii care neagă statutul de ştiinţă al studiului literaturii, argumentul de bază invocat fiind caracterul inefabil al operei (una dintre cele mai radicale este cea a esteticianului italian Benedetto Croce, fondatorul unui curent impresionist în ştiinţa literaturii, care postulează primatul intuiţiei în critica literară, negînd orice încercare de analiză obiectivă).

Ştiinţa literaturii cuprinde toate modalităţile de cercetare a fenomenului literar, fiind de fapt un *sistem,* adică un ansamblu unitar, organic, alcătuit din următoarele compartimente (ramuri) de bază: *teoria, istoria* şi *critica literară.* Teoria literaturii se ocupă cu studiul principiilor, categoriilor şi criteriilor generale ale literaturii, punînd la dispoziţia istoriei şi criticii literare aparatul teoretic necesar pentru abordarea oricărui fapt/fenomen literar, indiferent de epoca istorică şi de spaţiul geografic în care se înscrie acesta. Spre deosebire de teoria literaturii, interesată exclusiv de elaborarea unor concepte şi legi universal valabile, celelalte două ştiinţe sînt preocupate de studiul fenomenelor literare concrete, istoria literaturii abordîndu-le în mod *diacronic* (în desfăşurare cronologică, procesuală), iar critica literară în mod *sincronic* (la un moment dat). Istoria literaturii studiază aşadar o succesiune de opere aparţinînd unui autor anume, unei mişcări, unui curent literar, unei epoci istorice, unui popor sau chiar întregii umanităţi (există istorii ale literaturilor naţionale dar şi ale literaturii universale), în vreme ce critica literară studiază opere luate izolat, fiind interesată mai mult de principiile de organizare internă a acestora decît de legătura lor cu operele anterioare.

Evident că dacă vorbim de un sistem al ştiinţelor literaturii înseamnă că avem în vedere condiţionarea şi întrepătrunderea reciprocă a celor trei componente ale sale: legătura lor e atît de strînsă încît nici una dintre ele nu poate exista fără celelalte. Nu se poate concepe istorie şi critică literară fără un ansamblu de concepte, de criterii şi de scheme generale, iar pentru stabilirea acestora a fost nevoie de studiul prealabil al unor fenomene literare particulare. Pe de altă parte, istoria nu se poate dispensa de critică, nici critica de istorie: istoricul nu se poate limita nici la rolul de simplu arhivar, nici de grefier, cu alte cuvinte, acesta nu se poate mulţumi doar cu descrierea unor fapte în afara oricărei interpretări şi eludînd stabilirea de ierarhii valorice; invers, criticul nu poate interpreta adecvat un fapt literar şi, implicit, nu poate emite judecăţi de valoare viabile fără a-l raporta la alte fenomene înrudite, aşadar la contextul istoric şi socio-cultural în care a apărut acesta. Criticul care ignoră relaţiile istorice riscă să nu poată distinge imitaţiile de creaţiile originale şi să comită erori grave în aprecierile şi interpretările sale.

Au existat diverse încercări de a separa cele trei ştiinţe ale literaturii, fiecăreia dintre ele contestîndu-i-se chiar la un moment dat dreptul la existenţă. Astfel, de pildă, a apărut opinia că, dacă istoria literară se ocupă de fapte obiective, verificabile, critica în schimb operează cu păreri personale, subiective prin excelenţă, aşadar firesc ar fi să i se nege statutul de ştiinţă (încă din antichitatea greacă exista opoziţia categorică între *doxa=opinie* şi *episteme=știință).* Totuşi, această

distincţie e greu de susţinut, întrucît, pe de o parte, istoria literară nu studiază fenomene neutre din punct de vedere estetic, însăşi selecţia acestora implicînd o judecată de valoare, iar această activitate de comparare şi selecţie este esenţialmente critică; pe de altă parte, actul critic înseamnă aplicarea riguroasă pe cazuri concrete (fapte literare) a unor categorii, principii şi metode ştiinţifice stabilite de către teoreticieni, ca şi cunoaşterea temeinică a coordonatelor istorice ale fenomenului.

Conform altei concepţii, „istoriste", scopul principal al istoriei literare ar trebui să fie reconstituirea intenţiei urmărite de autorul operei, cercetătorului cerîndu-i-se un efort de imaginaţie, de „empatie" cu epocile revolute din istoria culturii, caracterizate printr-o cu totul altă sensibilitate, incomprehensibilă pentru omul modern. Ca atare, critica îşi pierde atunci raţiunea de a fi (din moment ce valoarea unei opere sau a unui autor este dată numai de impactul pe care 1-a produs asupra publicului vremii respective), iar istoria literară se pulverizează într-o serie de fragmente lipsite de legătură şi străine sensibilităţii omului contemporan. Frederick A. Pottle, în lucrarea *Idiom of Poetry (Limbajul poeziei),* denumeşte această concepţie „relativism critic", istoria poeziei fiind, după părerea sa, caracterizată prin radicale „schimbări de sensibilitate" şi printr-o „totală discontinuitate".[1] Totuşi, sensul unei opere nu poate fi redus la intenţia autorului şi nici la semnificaţia pe care opera a avut-o pentru contemporanii săi; în fond, fiecare operă conţine o pluralitate de sensuri potenţiale care se cer oricînd actualizate, aşadar semnificaţia ei este dată de suma interpretărilor care i s-au dat de-a lungul vremii, nefiind practic niciodată epuizată. în lucrarea *Opera aperta (Opera deschisă),* Umberto Eco susţine că orice operă de artă este potenţial deschisă unei „serii virtual infinite de lecturi posibile", fiecare dintre acestea făcînd-o să retrăiască potrivit altei perspective, altui gust, altei sensibilităţi etc. Opera este în acelaşi timp „eternă" (păstrează de-a lungul vremii o anumită identitate) şi „istorică" (receptarea ei se modifică în timp), deci criticul trebuie s-o privească atît din perspectiva epocii în care a apărut, cît şi din cea a epocilor ulterioare.

Ştiinţa teoretică a literaturii reprezintă în fapt particularizarea principiilor esteticii în domeniul literar (analog au apărut ştiinţele teoretice ale celorlalte arte - pictură, sculptură, muzică, teatru, film), ea constituindu-se într-un ansamblu de axiome generale cu privire la esenţa, legităţile şi funcţiile literaturii. Primele tratate de teorie literară cunoscute aparţin filozofului grec Aristotel (sec.IV î.e.n.), anume *Peri poietikes (Poetica)* şi, respectiv, *Techne retorike (Retorica),* de unde derivă şi celelalte denumiri date ulterior teoriei literaturii (poetică sau retorică, aceasta din urmă referindu-se însă nu numai la beletristică, ci şi la oratorie şi la întreaga literatură umanist-ştiinţifică). In seci î.e.n., poetul latin Horatius scrie *Epistula ad Pisones (Epistolă către Pisoni),* o eglogă ce cuprinde o serie de reguli ale poeziei, ce va fi cunoscută ulterior sub denumirea de *Arta poetică* (denumire dată de Quintilian în seci e.n.). Acest text în versuri va deveni un model de referinţă pentru toate artele poetice de mai tîrziu, adică pentru toate tratatele de tehnică literară şi pentru textele programatice ale unor curente şi şcoli literare (arte poetice scriu atît Boileau, teoreticianul clasicismului francez din sec.XVII, cît şi poetul simbolist Verlaine în sec.XIX, ca şi mulţi alţii).

Dacă iniţial ştiinţa literaturii a avut un caracter normativ şi didactic (artele poetice fixau regulile şi procedeele de construcţie a operei), mai tîrziu, ca urmare a contactului cu filozofia, psihologia, sociologia şi alte ştiinţe umaniste, ea a început să-şi pună şi probleme de altă natură, precum cea a genezei operei, a raporturilor acesteia cu mediul social, a receptării sale, a legilor care guvernează evoluţia literaturii etc. Ca atare, s-au cristalizat cîteva discipline[2] considerate fie interioare, fie marginale, fie exterioare în raport cu ştiinţa literaturii, şi anume:

1) **filozofia literaturii** - termen folosit destul de liber, desemnînd uneori principiile generale ale teoriei literaturii şi ale metodologiei cercetării literare. Mai exact, se înscriu aici, pe lîngă estetica literară, ontologia (teoria existenţei) şi gnoseologia (teoria cunoaşterii) operei literare, ca şi axiologia (teoria valorilor) literaturii.

---

1 **Apud Wellek, Rene, Warren, Austin,** *Teoria literaturii,* **Editura pentru literatură universală, Bucureşti, 1967, p.79.**

2 **Henryk Markiewicz,** *Conceptele ştiinţei literaturii,* **Editura Univers, Bucureşti, 1988, p. 24.**

2) **psihologia literaturii** (a procesului de creaţie şi a receptării) - studiază biografia autorului şi raportul eu biografic / operă, problema inspiraţiei, a raportului dintre conştient şi inconştient în procesul de creaţie, precum şi problema efectului psihologic produs asupra receptorului.
3) **sociologia literaturii** - disciplină cu graniţe încă destul de imprecise; ea studiază, pe de-o parte, modul în care literatura e condiţonată de relaţiile sociale, iar pe de altă parte, studiază condiţiile tehnico-materiale, producerea şi răspîndirea operelor literare, statutul socio-profesional al scriitorului, instituţiile literare, acţiunea factorilor social-politici asupra dezvoltării literaturii, modul de receptare a literaturii de către diferite categorii de cititori etc.

Totodată, în interiorul teoriei literaturii s-au diferenţiat următoarele discipline:
1) **lingvistica literară** - ştiinţa teoretică a formării operelor literare din punct de vedere lingvistic (al discursului verbal), avînd la rîndul ei următoarele ramuri distincte:
- **stilistica literară** - ştiinţă a *expresivităţii,* care semnalizează în textul literar devierile de la norma linvistică şi efectul lor asupra receptorului;
- **poetica** - ştiinţa ce analizează structurile verbale literare independent de normele externe, ca şi de intenţiile expresive ale autorului şi de efectul produs asupra cititorului; spre deosebire de stilistică, preocupată de studiul microunităţilor verbale (cuvînt, sintagmă, frază), poetica e interesată de macrounităţi (contexte, opera în ansamblu), cărora le descrie structura; scopul ei este să propună o teorie a structurii şi funcţionării discursului literar;
- **semiotica literară** - ştiinţa care interpretează orice structură verbală literară în cadrul unui sistem general de semne; aşadar, spre deosebire de poetică, pentru care limbajul literar (codul) constituie un sistem verbal în sine, perfect autonom, semiotica îl priveşte ca un caz particular în cadrul sistemelor de semne; dacă poetica e preocupată de analiza codului în sine, semiotica e interesată în primul rînd de procesul de *semioză* (producere a semnificaţiei sau semnificare);

2) **versificaţia sau ştiinţa versului** - se ocupă cu definirea noţiunilor de prozodie (ritm, rimă, măsură, metru etc);
3) **genologia** - ştiinţa genurilor şi speciilor literare (denumirea îi aparţine lui Philippe Van Tieghem);
4) **naratologia** - ştiinţa care studiază organizarea structurală a discursului narativ;
5) **teatrologia** - ştiinţă de graniţă, care studiază atît textul dramatic, cît şi punerea lui în scenă (spectacolul teatral).

Datorită complexităţii obiectului său de cercetare, ştiinţa literaturii şi-a pus de cel puţin un secol încoace problema cooperării cu celelalte ştiinţe umaniste (filozofia, psihologia, sociologia, antropologia, lingvistica etc.) în vederea extinderii şi adîncirii investigaţiei, a eliminării subiectivismului şi relativismului judecăţilor de valoare, ca şi a diversificării instrumentelor (metodelor) de abordare a textului literar.

II. Principalele direcţii ale cercetării literare contemporane

Secolul XX a cunoscut o dezvoltare fără precedent a criticii, nu numai în privinţa cantităţii uriaşe de texte publicate, ci şi a faptului că acum critica a ajuns la o nouă conştiinţă de sine, a dobîndit un prestigiu mult mai înalt şi şi-a creat noi metode şi noi criterii de evaluare. Dacă înainte criticul era considerat un soi de parazit al scriitorului, acum cei doi se află cam pe acelaşi plan valoric, graniţele dintre critică şi literatură devenind extrem de labile (textul literar poate conţine şi propria critică, iar critica, pe de altă parte, se poate converti în literatură: astfel, de pildă, a apărut termenul *critificţiune* - în engl. *critifiction).* Totodată, se remarcă în acest secol apariţia unor curente critice care, deşi s-au născut în anumite ţări, le-au depăşit foarte repede graniţele, internaţionalizîndu-se. Cele mai importante dintre acestea sînt:

II. 1. Critica sociologică

Deşi de mult recunoscut, raportul dintre literatură şi societate a început să fie reexaminat din a doua jumătate a secolului al XlX-lea din alte perspective. Literatura e privită acum de numeroşi

critici ca un act de reflectare a unui anumit mediu şi moment istoric, iar scriitorul ca exponentul unei clase sau categorii sociale. Astfel, după modelul ştiinţelor naturii şi sub influenţa concepţiilor determinist-pozitiviste, a luat naştere **critica genetică,** preocupată de studierea factorilor externi (de *rasă,* de *mediu* şi de *timp)* care contribuie la formarea personalităţii scriitorului şi determină o anumită orientare a operei sale, precum şi **critica istoristă,** preocupată de biografia şi formaţia intelectuală a acestuia. Demne de remarcat în aceste direcţii sînt contribuţiile lui Hippolyte Taine (vezi *Addenda)* şi G. Lanson în Franţa, W. Scherer şi Georg Brandes în Germania, la noi C. Dobrogeanu-Gherea etc. însă critica sociologică propriu-zisă, ca doctrină sistematică, s-a dezvoltat abia în ultimul deceniu al secolului al XLX-lea, sub influenţa decisivă a filozofiei marxiste. Primii care au practicat-o au fost Franz Mehring în Germania şi Gheorghi Plehanov în Rusia, ambii recunoscînd o anumită autonomie a artei şi privind critica drept o ştiinţă obiectivă care studiază factorii sociali ce determină opera literară şi nu drept o doctrină care prescrie autorilor stilul operei lor. Totuşi, în jurul lui 1930, a fost elaborată şi impusă oficial în Rusia (iar după al doilea război mondial şi în celelalte ţări comuniste) doctrina cunoscută sub denumirea de „realism socialist", conform căreia literatura trebuie să zugrăvească fidel societatea contemporană, în realitate însă idealizînd-o, aşadar falsificînd-o, căci arta, dintr-un scop în sine, e transformată într-un mijloc de propagandă politică (personajele emblematice ale acestei literaturi erau „eroi" comunişti, aşadar tipuri ideale pe care cititorul trebuia să le imite în viaţa reală).

Însă critica sociologică nu trebuie confundată cu astfel de accidente efemere. Fără îndoială că o parte din rezultatele cercetărilor sale îşi păstrează şi astăzi valabilitatea, în special atunci cînd se doreşte revelarea implicaţiilor sociale şi ideologice latente ale unei opere literare. în general, critica sociologică de orientare marxistă porneşte de la premisa că opera este produsul unei anumite epoci istorice şi expresia concepţiei despre lume şi existenţă a unei anumite clase sau categorii sociale, fiind inevitabil prinsă într-un lanţ de determinări cauzale reprezentat prin relaţia *epocă - mediu - biografie - operă -receptor.* Ca atare, studiul operei capătă un rol funcţional în explicarea fenomenelor social-istorice care i-au determinat apariţia, precum şi a celor legate de receptarea sa.

După 1920, critica sociologică s-a răspîndit în majoritatea ţărilor europene, ca şi în S.U.A. Cîţiva reprezentanţi de marcă ai acestei orientări sînt Georg Lukâcs, Herbert Marcuse, Richard F. Berendt, Lucien Goldmann, Roland Barthes, Th. Adorno, Antonio Gramsci ş. a., unii dintre ei, deşi tributari gîndirii marxiste, fiind influenţaţi şi de alte doctrine filozofice, cum ar fi cea a lui Hegel. La noi în ţară sînt de remarcat în primul rînd contribuţiile lui Garabet Ibrăileanu şi Mihai Ralea, deşi implicaţii sociologice găsim şi în interpretările multor altor critici. Fără îndoială că atunci cînd preocuparea pentru funcţionalitatea literaturii devine foarte accentuată, critica sociologică poate fi o metodă auxiliară extrem de preţioasă pentru orice cercetător.

II. 2. Critica psihanalitică

Deşi avînd premise fundamental diferite, critica psihanalitică urmăreşte în esenţă acelaşi lucru ca şi cea sociologică: să demaşte ce se ascunde sub stratul superficial al literaturii. Ideile de bază ale acestei orientări critice au fost sugerate de însuşi Freud (vezi *Addenda).* Artistul, spunea acesta, e un visător nevrozat care prin creaţia sa evită prăbuşirea psihică totală dar în acelaşi timp se sustrage vindecării, căci actul de creaţie reprezintă, asemeni visului, o cale de *defulare* a acestuia de obsesiile înmagazinate în inconştient şi, pe de altă parte, îi asigură mai devreme sau mai tîrziu succesul în plan social: „Artistul este în acelaşi timp un introvertit care frizează nevroza. Animat de impulsiuni şi de tendinţe extrem de puternice, el vrea să cucerească onoruri, putere, bogăţii, glorie şi dragostea femeilor. Dar mijloacele prin care să-şi procure aceste satisfacţii îi lipsesc... Iată de ce, ca orice om nesatisfăcut, el se întoarce de la realitate şi îşi concentrează întregul interes, ca şi libidoul său, spre dorinţele create prin viaţa imaginativă, ceea ce poate să-1 conducă uşor la

nevroză. Trebuie multe circumstanţe favorabile pentru ca evoluţia sa să nu ajungă la acest rezultat."[3]

Aidoma visului, opera de artă reprezintă *sublimarea* unor dorinţe *refulate,* însă, spre deosebire de acesta, are un caracter social, fiind destinată unui public, căruia-i promite satisfacerea aceloraşi dorinţe inconştiente pe care le conţine şi mesajul ei latent. Aşadar, sarcina interpretului e de a descifra, cu mijloacele de investigaţie ale psihanalizei, conţinutul *latent* al operei, ascuns sub conţinutul ei *manifest* în simboluri (astfel, tragedia *Oedip rege* de Sofocle - care i-a sugerat lui Freud şi numele complexului psihic -, *Hamlet* de Shakespeare sau romanul *Fraţii Karamazov* de Dostoievski au fost văzute drept alegorii ale iubirii şi urii incestuoase). Totuşi, recunoaşte Freud, această metodă nu explică talentul creatorului şi nici calitatea estetică a creaţiei sale: „Analiza nu poate să spună nimic în legătură cu elucidarea darului artistic şi relevarea mijloacelor de care se slujeşte artistul pentru a lucra; dezvăluirea tehnicii artistice nu mai este de resortul său."

Deşi Freud a manifestat un interes limitat pentru literatură, discipolii săi i-au aplicat sistematic metodele în interpretarea acesteia: astfel, revista germană „Imago" (1912-1938) a fost dedicată exclusiv studierii acestor probleme, iar mulţi discipoli ai lui Freud au interpretat acţiunile personajelor literare prin prisma impulsurilor lor inconştiente, acestea trădînd la rîndul lor dorinţele inconştiente ale autorului. Astfel a luat naştere critica psihanalitică ortodoxă, care de multe ori se limitează a căuta în opera literară simboluri sexuale (după modelul indicat de Freud în *Interpretarea viselor)* sau alegorii ale *Complexului Oedip;* totuşi, ca şi în cazul criticii sociologice, metoda psihanalitică a îmbogăţit, indiscutabil, instrumentele hermeneuticii literare.

Au apărut diferite variante ale criticii psihanalitice. Una dintre acestea e **psihocritica** lui Charles Mauron, interesată de personalitatea inconştientă a scriitorului. Prin această metodă, criticul încearcă să descifreze în creaţia fiecărui scriitor, prin suprapunerea mai multor texte scrise de acesta, o serie de imagini ce se repetă obsedant, acestea conducîndu-1 în final la deducerea „mitului personal" al autorului, expresie a personalităţii inconştiente a acestuia. Alt avatar al criticii psihanalitice este **critica tematică,** avîndu-i ca principali reprezentanţi pe Jean-Paul Weber, Gaston Bachelard, Jean-Pierre Richard, Jean Starobinski, Georges Poulet ş. a. De pildă, Jean-Paul Weber defineşte *tema* drept o expresie a inconştientului, avînd originea într-un eveniment din anii copilăriei autorului (astfel, poetul Paul Valery era să se înece în copilărie într-un lac plin cu lebede, acest eveniment justificînd referinţele despre cădere, înec, luntrea asemănătoare cu o lebădă care apar în versurile sale). Spre deosebire de Weber, fenomenologul Gaston Bachelard consideră că imaginile poetice sînt grefate pe cele patru elemente primordiale: focul, apa, aerul şi pămîntul, predilecţia poetului pentru unul/unele dintre acestea fiind inconştientă, iar actul critic fiind văzut ca „o reverie a reveriei", ca o empatie cu autorul operei. Sub influenţa filozofiei lui Bergson şi Heidegger, criticul Georges Poulet susţine că fiecare scriitor are, în funcţie de viziunea sa asupra lumii, propria percepţie a timpului şi a spaţiului, ceea ce generează o anume structurare specifică a operei. **O** altă direcţie importantă o constituie **critica mitică,** dezvoltatăcu precădere în Anglia şi S.U.A., aceasta avînd rădăcini în antropologia culturală şi în psihanaliza lui Cari Jung (care, spre deosebire de Freud, care vorbise numai de un inconştient individual, susţinea şi existenţa, dincolo de acesta, a unui inconştient colectiv, depozit al arhetipurilor şi al imaginilor primordiale ale omenirii). Metoda urmăreşte să descopere în orice operă literară miturile originare ale umanităţii - tatăl divin, jertfa divinităţii pentru binele omenirii, coborîrea în infern etc. -, ajungînd de multe ori la simplificări fastidioase şi exagerări aberante. Cei mai importanţi exponenţi ai acestei metode sînt Wilson Knight, Francis Fergusson, Northrop Frye, Maud Bodkin etc.

3[2] **Sigmund Freud,** *Introduction â lapsychanalyse,* **Paris, Payot, 1965, p.354.**

Idem, *Ma vie et la psychanalyse,* **Paris, Gallimard, 1968, pp.28-35.**

II. **3. Critica existenţialistă**

De mai bine de un secol, critica filozofică a fost învestită cu două sensuri fundamentale. Primul ar fi căutarea în opera literară a viziunii despre lume a autorului. însă sensul cel mai important e acela de a înscrie opera analizată într-un sistem ideologic exterior ei, explicînd-o în funcţie de criteriile acestui sistem prestabilit. Riscul acestei metode constă în îndepărtarea de specificitatea textului literar, soldată cu o distorsiune a sensului acestuia.[4] însă atunci cînd e adecvată la obiect, critica filozofică îşi păstrează fără îndoială importanţa.

În secolul XX, curentul filozofic dominant pe scena europeană a fost existenţialismul, o filozofie a angoasei şi disperării omului abandonat într-un univers ostil şi absurd. Primii filozofi existenţialişti au fost Kierkegaard şi Heidegger (vezi *Addenda),* acesta din urmă influenţînd decisiv critica literară prin lexicul său şi prin interesul special acordat conceptului de timp (cartea *Sein und Zeii (Fiinţă şi Timp)* a fost publicată în 1927). Pe urmele lui Heidegger, criticul german Emil Staiger a interpretat timpul ca o formă a imaginaţiei poetice, asociind cele trei genuri literare celor trei dimensiuni ale timpului (liricul cu prezentul, epicul cu trecutul şi dramaticul cu viitorul). în Franţa, principalul exponent al existenţialismului a fost Jean-Paul Sartre, adept al poeziei pure şi al unei concepţii metafizice despre artă. însă adevărata critică existenţialistă franceză s-a dezvoltat relativ independent de Sartre. Unul dintre reprezentanţii străluciţi ai acesteia a fost Marcel Raymond, care în lucrarea *Du Baudelaire au surrealisme* (1935) urmăreşte să descopere „conştiinţa" specifică şi atitudinile existenţiale ale poeţilor. Conştient de lipsurile limbii, Maurice Blanchot se întreabă dacă „literatura e posibilă" şi meditează asupra singurătăţii şi a „spaţiului morţii" din operele lui Mallarme, Kafka, Rilke şi Holderlin. Sub influenţa existenţialismului se află şi Albert Beguin, Georges Poulet, ca şi criticii americani Geoffrey Hartman, J. Hills Miller ş. a. Alte curente filozofice care au exercitat un puternic impact asupra criticii secolului XX au fost fenomenologia lui Husserl (metoda „reducţiei fenomenologice" a fost utilizată pentru prima dată în analiza structurii operei literare de Roman Ingarden), marxismul (pentru care adevărul existenţei umane poate fi aflat analizînd structurile economice ale societăţii) şi, în ultima vreme, teoriile poststructuraliste ale lui Michel Foucault, Jacques Derrida ş.a., conform cărora nu există alt adevăr decît acela al limbajului (textului).

II. 4. Critica stilistică

Replică tîrzie la teoria caracterului inefabil al operei de artă, critica stilistică încearcă să demonstreze că acest „inefabil" se realizează de fapt printr-o tehnică literară superioară, deci printr-o sumă de procedee de ordin formal care configurează un stil specific, expresie a personalităţii artistice a scriitorului. Scopul demersului critic ar fi, în consecinţă, acela de a analiza aceste procedee (figuri ale limbajului), evidenţiind astfel modul în care valorile verbale au fost convertite în valori estetice. Pornind de la surprinderea modului particular în care scriitorul utilizează limba, analiza stilistică descoperă ideea poetică urmărită de acesta; astfel, de pildă, Leo Spitzer, unul dintre reprezentanţii de marcă ai criticii stilistice germane, consideră că demersul critic trebuie să pornească de la suprafaţă către centrul vital al operei (ideea poetică sau sensul global), întrucît orice abatere de la normele lingvistice traduce în fond o stare a vieţii psihice conştiente sau inconştiente.

Aflat la început sub influenţa lui Freud, Spitzer s-a orientat ulterior spre structuralism, ajungînd la concluzia că faptele de stil îl ajută pe cercetător să descopere un motiv central sau o atitudine ontologică fundamentală, nu neapărat de domeniul inconştientului. Metoda lui Leo Spitzer a fost urmată şi de Erich Auerbach, care, în celebra sa „istorie a realismului european" intitulată *Mimesis,* pornind de la decuparea ad-hoc a unor fragmente semnificative dintr-o serie de creaţii literare abordate în ordine cronologică (de la Homer la Virginia Woolf), pe care le analizează stilistic, ajunge în final la reflecţii generale asupra istoriei literare, intelectuale şi sociale. Critica

4 **Romul Munteanu,** *Metamorfozele criticii europene***, Editura Univers, Bucureşti, 1988, p. 167.**

stilistică practicată de germani (începînd cu Karl Vossler şi continuînd cu Spitzer, Auerbach, Wolfgang Kayser ş.a.) a avut un impact formidabil în ţările hispanice: astfel, criticul spaniol Dâmaso Alonso va ajunge chiar să identifice critica literară cu stilistica, susţinînd că stilul trebuie să fie unicul obiect de studiu atît al criticii, cît şi al istoriei literare. Sub influenţa criticii stilistice se află şi o parte dintre criticii şcolii de la Geneva, între care în primul rînd Jean Rousset. în România, cel mai important estetician şi critic literar care a aplicat metoda analizei stilistice în cercetarea literară a fost Tudor Vianu (cel mai celebru studiu al său, *Arta prozatorilor români,* publicat pentru prima oară în 1941, reprezintă şi astăzi o lucrare de referinţă în critica românească)[5].

II. 5. Critica structuralistă

Structuralismul e un curent ideologic apărut în anii 60 în Franţa, ce încearcă să sintetizeze ideile lui Marx, Freud şi Saussure. Respingînd teza existenţialistă conform căreia fiecare om reprezintă suma actelor sale, structuralismul consideră că individul este determinat de structuri sociologice, psihologice şi lingvistice asupra cărora nu poate avea control dar pe care le poate descoperi folosind propriile lor metode de investigaţie.

Ca şi critica stilistică, cea structuralistă are în centrul atenţiei organizarea lingvistică a operei literare (dealtfel, Rene Wellek le include pe amîndouă în aşa-numita „critică lingvistică"). Cuvîntul latin *structura* însemna la origine construcţie, deci un edificiu realizat prin îmbinarea organică a părţilor. Cu acelaşi sens a pătruns el şi în limbajul ştiinţific, mult mai tîrziu însă: în lingvistică, de pildă, deşi gîndirea structuralistă fusese anticipată de teoria semnului lingvistic a lui Ferdinand de Saussure (în *Cours de linguistique generale,* 1916), termenul *structură* va fi folosit pentru prima oară în mod programatic abia la Congresul Internaţional de Lingvistică de la Haga (1938), sub forma de „structură a unui sistem". Elementele fundamentale ale noţiunii de structură sînt funcţia părţilor şi integrarea lor organică în sistem; însă, pe de altă parte, structura este o totalitate ireductibilă la părţile sale.

În cercetarea literară, metoda structuralistă a fost anticipată de şcoala formalistă rusă, apărută în anii primului război mondial. Nucleul acestei mişcări 1-a constituit Societatea pentru studiul limbajului poetic (OPOIAZ), membrii acesteia (V. V. Şklovski, Roman Jakobson, B. V. Tomaşevski, V. V. Vinogradov ş. a.) văzînd în limbajul poetic un limbaj special, rezultat din „deformarea" deliberată a limbii uzuale printr-un adevărat „act de violenţă organizată" îndreptat împotriva acesteia. Aşadar, obiectul de studiu al criticii literare trebuia să fie nu opera, ci *literaritatea* ei, realizată exclusiv la nivel formal, printr-o sumă de procedee şi, ca atare, formaliştii vor elabora diferite metode tehnice (şi chiar statistice) de analiză a acestora.

Însă termenul *structură* a fost lansat şi impus de Cercul lingvistic de la Praga (înfiinţat în 1929 şi avîndu-i ca principali reprezentanţi pe Trubeţkoi, R. Jakobson, J. Mukafovsky ş. a.), el înlocuindu-1 pe cel de *formă,* utilizat de formaliştii ruşi şi, respectiv, pe cel de *sistem,* folosit de Saussure. în *Tezele* Cercului lingvistic de la Praga se afirmă că „opera poetică este o structură funcţională, iar diversele ei elemente nu pot fi înţelese în afara *conexiunii lor cu întreguF*[6]. Impus ulterior în cercetarea literară, termenul *structură* desemnează sistemul de relaţii dintre părţile constitutive ale unui întreg, acesta putînd fi o operă, o specie, un gen, un curent literar, un stil etc. După Iuri Lotman, cercetarea structurală „presupune determinarea corelaţiei dintre elemente şi raportarea lor la întregul structurii, şi nu examinarea diferitelor elemente izolate sau conexate mecanic. Această cercetare este inseparabillegată de cercetarea caracterului funcţional al sistemului şi al părţilor sale componente."[7] în consecinţă, dezideratul analizei structurale ar trebui să fie următorul: „Studierea structurală a literaturii trebuie să ducă la elaborarea unor metode precise de analiză, la determinarea relaţiei funcţionale a elementelor textului în cadrul unităţii ideatic-artistice

5 **v.** *Addenda.*

6 ***Apud* Constantin Parfene,** *Teorie şi analiză literară,* **Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1993, p.184.**

7 **I. M. Lotman,** *Lecţii de poetică structurală,* **Editura Univers, Bucureşti, 1970, p. 6.**

a operei, la abordarea ştiinţifică a problemei măiestriei artistice şi a legăturii dintre aceasta şi conţinutul de idei al operei. [...] Este necesar să se studieze *structura ideii, structura reprezentării poetice a realităţii,* cu alte cuvinte - structura literaturii."[8]

Conform criticii structuraliste, opera literară reprezintă, înainte de toate, o *structură lingvistică,* adică un sistem verbal alcătuit din mai multe nivele (straturi) aflate într-o strînsă interdependenţă funcţională. Astfel, după modelul fenomenologiei lui Husserl, filozoful şi esteticianul polonez Roman Ingarden, în lucrarea *Das Literarische Kunstwerk {Opera literară,* 1931) defineşte opera literară ca un sistem format din mai multe straturi, care se deosebesc între ele prin materialul caracteristic fiecăruia şi prin rolul pe care fiecare din ele îl îndeplineşte atît în raport cu celelalte, cît şi în construcţia de ansamblu a operei. Aceste straturi sînt:

1) stratul sonor (al formaţiunilor fonetice ale limbii);
2) stratul unităţilor semantice (cuvinte, sintagme, propoziţii, fraze);
3) stratul obiectelor reprezentate („lumea" operei, personajele, acţiunea etc);
4) stratul semnificaţiilor obiectelor reprezentate;
5) stratul „calităţilor metafizice" (sublimul, tragicul, sacrul etc).

Criticul şi esteticianul român Adrian Marino va propune mai tîrziu (în *Introducere în critica literară,* 1968) un model structural mai complex:

1) **substructura** operei (corespunzătoare stadiului preformal, de proiect al operei), alcătuită la rîndul ei din următoarele patru straturi:

a) stratul antropologic (al arhetipurilor depozitate în inconştientul colectiv, considerate de Jung a modela activitatea psihică a fiecărui individ: *umbra,* cuplurile *animus / anima, soare / lună, pămînt / cer, foc / apă,* cuplurile de părinţi etc);
b) stratul biografic (al biografiei scriitorului);
c) stratul social-istoric (al contextului în care a apărut opera);
d) stratul proiectelor (al travaliului artistic al autorului).

2) **structura** operei (nivelele de expresivitate ale textului: fonetic, lexical, morfologic, sintactic, semantic);
3) **suprastructura** (principiul de orientare a elementelor operei către semnificaţia globală).

Analiza structurală, spre deosebire de critica sociologică, existenţialistă sau psihanalitică, abordează opera dintr-o perspectivă imanentă, punîndu-i în paranteză semnificaţiile ideologice, după cum observă Gerard Genette, unul dintre exponenţii „noii critici": „Metoda structuralistă se constituie ca atare în momentul în care mesajul este regăsit în cod, fiind degajat printr-o analiză a structurilor imanente şi nu impus din exterior prin prejudecăţi ideologice."[9] Aceasta nu înseamnă însă că semnificaţiile operei trebuie eludate, ci, pornindu-se de la studiul *formelor semnificante* (al *structurii de suprafaţă),* trebuie să se ajungă în final la nivelul semnificaţiilor, deci la *structura de adîncime*[10] a operei, după cum arată acelaşi critic: „Nimic nu obligă, deci, structuralismul să se mărginească la analizele 'de suprafaţă', dimpotrivă, aici ca şi aiurea, orizontul demersului său este acela al analizei semnificaţiilor."[11]

Pe de altă parte, spre deosebire de critica stilistică, care priveşte faptul literar ca un fenomen unic, irepetabil, fiind preocupată exclusiv de reliefarea acelor fapte lingvistice *(figuri)* care îl individualizează (astfel se defineşte stilul unei opere, al unui autor, al unei epoci etc), analiza structurală îl priveşte ca sistem lingvistic aflat dincolo de expresivitate, semnificînd la un nivel mai abstract, în cadrul unui limbaj care îl include doar ca una din actualizările sale virtuale . Astfel, atenţia criticului nu se mai focalizează asupra unor fragmente sau aspecte semnificative ale discursului literar, ci asupra întregului discurs, căruia încearcă să-i demonteze mecanismul pentru

---

8 *Ibidem,* **p.12.**

9 **G. Genette,** *Figures,* **I, Paris, Editions du Seuil, 1966, p.150.**

10 **Termenii „Structură de suprafaţă" şi „structură de adîncime" au fost impuşi de gramatica generativ-transformaţională.**

11 **G. Genette,** *op. cit,* **p. 152.**

a-i descoperi principiile de organizare internă. Analiza structurală pune accent pe „aspectul *sincronic* al sistemelor - relaţia părţilor în interiorul structurii -, prin opoziţie cu *diacronismul* altor metode, evidenţiere a succesiunii în timp a evenimentelor sau elementelor".[12]

Pornind de la structuralismul lingvistic, s-a dezvoltat şi s-a impus în ultimele decenii o ştiinţă autonomă - semiotica sau semiologia (ştiinţa semnelor), avînd ca punct de plecare teoriile independente şi relativ sincrone ale logicianului american Charles Sanders Peirce (1839-1914) şi ale lingvistului francez Ferdinand de Saussure (1857-1913). Spre deosebire de structuralism, orientat mai ales spre *coduri,* deci spre cauzalităţile semiotice, semiologia se orientează spre *mesaje* şi spre funcţionarea lor în actele semiotice, aşadar spre modul de realizare a comunicării într-un sistem de semne; ea nu-şi propune să studieze procesele mentale ale semnificării, ci convenţiile comunicării.[13] Aplicată la studiul literaturii, analiza semiotică se concentrează asupra relaţiei dialectice dintre text şi lector, propunînd o *teorie a lecturii.* Dintre reprezentanţii acestei orientări, sînt de menţionat în primul rînd Umberto Eco, Tzvetan Todorov, A. J. Greimas, Julia Kristeva etc.

II. 6. Critica poststructuralistă

Termenul *poststructuralism* desemnează o direcţie critică apărută în anii '70 ca reacţie la structuralismul ce dominase pînă atunci autoritar studiul limbajului şi al textului. Reprezentanţii cei mai importanţi ai acestui curent de gîndire sînt Michel Foucault şi Jacques Derrida. Primul consideră că nu există structuri subterane care să explice condiţia umană şi că e imposibil să ieşi din limbaj pentru a explica obiectiv realitatea (aşadar nu există un punct de vedere obiectiv de analiză a discursului sau a societăţii) iar al doilea susţine că limbajul îl formează pe om, creînd o imagine asupra realităţii pe care acesta o ia drept însăşi realitatea.

Pe urmele lui Ferdinand de Saussure, structuraliştii consideraseră limbajul ca o structură în care semnele (alcătuite dintr-un semnificant şi un semnificat) sînt relaţionate cu alte semne. Limbajul era privit drept un fenomen psihologic avînd semnificaţia codificată în semne şi, în consecinţă, proiectul structuralist încerca să descopere legile acestui proces de codificare a realităţii. Poststructuralismul porneşte de la aceeaşi premisă că totul este text, că limbajul este locul de naştere a sensului, însă reproşează structuralismului că nu a reuşit să examineze tocmai „structuralitatea structurii". Punctul de vedere structuralist, conform căruia limbajul poate fi descris ca o relaţie directă între un semnificant (cuvînt scris sau pronunţat) şi un semnificat (imaginea mentală pe care o suscită pronunţarea semnificantului) este revizuit astfel: semnificantul nu conduce la un semnificat anume, definitiv, ci mai degrabă la o pluralitate de semnificanţi (de pildă, semnificantul „apă" poate suscita în mintea receptorului numeroase imagini: ploaie, picătură, lac, piscină, mare, pahar cu apă, formula chimică a apei etc. şi nu o imagine chintesenţială a apei). Astfel, sensul unui cuvînt nu poate fi fixat, ci deferit altor semnificanţi şi acest proces, numit „jocul infinit al semnificantului", reprezintă elementul cheie al *deconstrucţiei,* tipul fundamental de critică poststructuralistă (cf. Catherine Benn şi Rachel Thompson, *Poststructuralism and Deconstruction).*

Deconstrucţia e o teorie şi mai cu seamă o practică poststructuralistă îndreptată în primul rînd spre re-citirea textelor şi avînd ca punct de plecare scrierile filozofului francez Jacques Derrida. Influenţat la rîndul lui de teoriile lui Nietzsche şi Heidegger, filozofi ce puseseră sub semnul întrebării validitatea conceptelor de „cunoaştere" şi „adevăr", Derrida consideră că limbajul (sau textul) nu reprezintă o reflectare naturală a lumii, ci structurează interpretarea pe care omul o dă lumii. Pornind de la constatarea că istoria gîndirii occidentale se bazează pe un set de opoziţii (bine - rău, spirit - materie,bărbat - femeie, vorbire - scriere etc), cel de al doilea termen fiind privit

12 **Dan Grigorescu,** *Arta de azi şi răspîntiile ei,* **Editura Meridiane, Bucureşti, 1994, p. 34.**

13 **Alexandru Sincu,** *Literatura în perspectivă semiotică,* **în** *Analiză şi interpretare. Orientări în critica contemporană,* **Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1972, pp. 141-142.**

ca o corupţie a primului, Derrida susţine că fiecare text conţine o moştenire a acestora şi, ca atare, el poate fi interpretat pornind de la existenţa acestor ierarhii implicite în limbaj. Pentru Derrida fiecare text dezvăluie o „diferenţă" *{difference)* sau un sistem de „diferenţe", permiţînd multiple interpretări, astfel încît nu se poate ajunge niciodată la un punct final, la un adevăr unic, absolut. Sensul este difuz („diseminat") şi nu stabil şi, în consecinţă, certitudinea în analiza de text devine imposibilă. în consecinţă - susţine Derrida -„deconstrucţia nu-şi are sensul în a te plimba de la un concept la altul, ci în a răsturna şi a disloca o ordine conceptuală sau acea ne-ordine conceptuală prin care textul este articulat".

Critica deconstructivistă încearcă să demonstreze că noţiunea de centru (de sens definit) într-un text e iluzorie şi că oricine încearcă să detecteze un sens unic, „corect" într-un text e prizonierul structurii gîndirii care consideră că două interpretări pot fi opuse şi că una dintre ele poate fi declarată corectă iar cealaltă greşită. în realitate nu există un singur sens, ci multiple fire, trasee ale sensului, care se combină pentru a forma discursul, astfel încît urmărind un anumit fir se va ajunge nu la „centru", ci la alte sensuri şi interpretări. Ca atare, critica deconstructivistă urmăreşte să arate că forţele conflictuale dintr-un text îi subminează aparenta stabilitate a structurii, textul descoperindu-şi astfel *diferenţele.* In consecinţă, analiza va releva tensiunile şi instabilităţile din interiorul textului, va pune sub semnul întrebării prioritatea lucrurilor date ca originale, naturale şi/sau evidente, va urmări cum termeni cheie, motive şi personaje sînt definite prin opoziţii binare, ierarhice, demonstrînd că acestea sînt instabile, reversibile şi dependente unele de altele şi în final va urmări modul cum textele subminează, depăşesc sau chiar răstoarnă intenţiile declarate ale autorului. în studiile literare actuale, analiza deconstructivistă constituie o parte a unei strategii interpretative mai largi (feministe, istoriste, homosexuale etc.) şi e pusă de multe ori în slujba destabilizării opoziţiilor ierarhice tradiţionale (bărbat / femeie, cultură de elită / cultură populară, normal / homosexual etc).

După cum admite Roland Barthes, un exponent de marcă al „noii critici", orice operă poate fi abordată simultan din mai multe perspective, nici una din ele nefiind superioară celorlalte. Pe de altă parte, există opere care se pretează mai bine unui anumit gen de interpretare, în timp ce altele pot fi abordate mai eficient din cu totul alte puncte de vedere. Dat fiind că nu există sistem de lectură neutru, fiecare încercînd să caute anumite chei ale operei, primul act elementar de onestitate şi rigoare al criticului trebuie să fie precizarea de la bun început a acestuia.

[1] ***Diferenţa*** stă la baza existenţei oricărui lucru, căci numai prin diferenţă un lucru nu este altul, iar lucrul de care acesta diferă rămîne ca o urmă a cărei absenţă îi este necesară pentru a exista

III. Obiectul ştiinţei literaturii

III. 1. Ideea de literatură

Prima chestiune pe care ar trebui să ne-o punem se referă, fireşte, la obiectul de studiu al ştiinţei literaturii. Chiar dacă răspunsul pare evident - *literatura* -, dificultatea provine din însăşi definirea termenului: ce e, la urma urmei, literatura şi ce nu e literatură?

De-a lungul timpului, termenul *literatură* a cunoscut mai multe accepţiuni. Prima este legată de sensul său etimologic: *literatură* derivă din cuvîntul latin *litiera,* care la rîndul său era un calc lingvistic după cuvîntul grecesc *gramma* = literă, semn grafic; aşadar, sensul de bază al termenului este indisolubil legat de ideea de *scris, scriere* sau *scriitură.* S-ar putea conchide atunci că literatura desemnează tot ce s-a scris (mai tîrziu, tot ce s-a tipărit), studiul ei identificîndu-se cu studiul istoriei civilizaţiei. Totuşi, e de remarcat în primul rînd faptul că termenul *literatură* nu apare în toate limbile (în germană, de pildă, echivalentul său e *Wortkunst,* adică „arta cuvîntului"). In al doilea rînd, există în toate culturile o literatură orală ce precede alfabetul şi literatura scrisă şi chiar fiinţează în paralel cu aceasta (aşa-numita *literatură populară).* Rezultă că această primă accepţiune a termenului e prea restrictivă şi, totodată, prea extensivă, căci a identifica literatura cu istoria civilizaţiei înseamnă a o privi exclusiv ca o sursă de informaţii utile altor ştiinţe şi deci a nega existenţa unui domeniu propriu ştiinţei literaturii.

Un alt sens, mult mai restrîns, al termenului este acela de totalitate a cărţilor valoroase (din punct de vedere estetic sau intelectual) ale unui popor sau ale umanităţii în genere. Ar intra în această categorie nu numai operele beletristice, ci şi cele ştiinţifice, ceea ce, pe de o parte, exclude din nou existenţa unui domeniu specific cercetării literare, iar pe de altă parte (atunci cînd totuşi se delimitează ştiinţa de literatura propriu-zisă), limitarea studiului literaturii la studiul capodoperelor face de neînţeles natura şi evoluţia fenomenului literar, apariţia şi dezvoltarea genurilor, continuitatea tradiţiei literare, eludînd factorii (de ordin social, ideologic, lingvistic etc.) determinanţi.

O accepţiune mai adecvată a termenului e aceea de *artă a cuvîntului* (termenul german *Wortkunst,* ca şi cel rus *slovenost* exprimă cel mai bine acest sens), specificitatea literaturii reducîndu-se în acest caz la specificitatea limbajului său *(literaritatea)*[14]. Ca atare, se face distincţia între limba literară, limba vorbită şi limbajul ştiinţific, în funcţie de realizarea expresivităţii în actul comunicării şi de folosirea deliberată şi sistematică a resurselor limbii. Formalistul rus Roman Jakobson consideră că funcţia *poetică* (orientarea asupra mesajului) reprezintă funcţia dominantă a artei verbale, celelalte funcţii ale limbajului fiind în acest caz secundare. Totuşi, o obiecţie importantă faţă de acest punct de vedere constă în aceea că într-o bună parte a scrierilor în proză cuvîntul nu este utilizat, ca în poezie, drept element cu funcţie artistică, ci, la fel ca în vorbirea curentă, este subordonat funcţiei referenţiale şi, în concluzie, aceste opere nu mai pot fi numite opere de artă a cuvîntului, în orice caz nu în aceeaşi măsură ca poezia lirică. Această dificultate este eliminată de teoria care consideră drept criteriu al literarităţii *ficţiunea* sau, în formulările extreme, autonomia totală a lumii reprezentate în opera literară. încă din Antichitate, Aristotel făcea distincţia între *poezie* (cu sensul actual de literatură de ficţiune) şi *istorie* (adică istoriografie): dacă aceasta din urmă relatează fapte ce s-au întîmplat aievea, *poezia* (i.e. literatura) relatează fapte ce s-ar putea întîmpla, în limitele verosimilului şi necesarului. Totuşi, se observă că nici acest criteriu nu este operant în cazul poeziei lirice şi, cu atît mai mult, în cel al poeziei didactice şi al prozei nonfictive (jurnale, memorii, scrisori, reportaje, eseuri etc).

---

14 **După Roman Jakobson, obiectul ştiinţei literaturii nu trebuie să fie literatura, ci literaritatea, adică „ceea ce face dintr-o operă dată o operă literară".**

Trebuie remarcat faptul că termenul *literatură* (cu sensul mai sus menţionat) e de dată relativ recentă, pînă în prima jumătate a secolului al XVIII-lea fiind utilizat numai cel de *poezie* (derivat din verbul grecesc *poiein=a face).* De la început, sfera utilizării acestuia a fost controversată. Astfel, de pildă, dacă Aristotel înţelegea prin poezie o ficţiune imitativă (conceptul de *mimesis* e termenul-cheie al *Poeticii),* sofistul Gorgias o vedea ca o „vorbire ce dispune de structură metrică", deci ca un mod special de organizare a enunţului lingvistic. începînd cu perioada elenistică şi mai ales cu Evul Mediu, poezia ajunge să se confunde cu retorica şi chiar să fie subordonată acesteia, astfel încît în Renaştere ambele sînt grupate sub denumirea de *litterae humaniores,* ulterior *belles lettres* şi, din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, *literatură* (prin aceasta înţelegîndu-se iniţial ştiinţa care studia poezia şi retorica, iar la începutul secolului al XlX-lea întreaga literatură umanistă). Mai tîrziu, sub influenţa estetismului, domeniul literaturii se restrînge foarte mult, apărînd denumiri ca „literatură frumoasă", „poezie pură", „arta pentru artă" etc. în ultimul timp însă, se constată din nou estomparea graniţelor dintre literatură şi filozofie, reportaj, publicistică sau chiar ştiinţă (încît specii ca eseul, jurnalul, reportajul ş. a. au ajuns să fie considerate astăzi drept literare).

Teoreticianul polonez Henryk Markiewicz susţine că toate dificultăţile de definire a literaturii nu decurg din existenţa acestor fenomene de graniţă între literatură şi non-literatură, ci din eterogenitatea creaţiilor considerate în mod curent drept literare şi, ca atare, ele nu pot fi eliminate dacă se caută o singură caracteristică specifică a literarităţii, valabilă pentru toate operele. El afirmă că în orice operă se pot identifica, într-o măsură mai mare sau mai mică, trei trăsături distinctive ale literarităţii: ficţiunea sau „plăsmuirea artistică mijlocită" (mai ales în cazul textelor narative), organizarea specială a enunţului şi „plăsmuirea artistică nemijlocită sau metaforică" (mai ales în cazul textelor lirice); iar dacă se identifică numai una din cele trei trăsături, opera respectivă trebuie considerată un „fenomen de graniţă" (de exemplu, numai ficţiunea în cazul nuvelei de film, numai „organizarea specială" în cazul sloganurilor politice sau al reclamelor rimate, numai plăsmuirea artistică în cazul reportajului etc.).[15] Aproximativ aceleaşi caracteristici identifică şi Wellek şi Warren în *Teoria literaturii:* „organizarea, expresia personală, sesizarea şi exploatarea resurselor limbii, lipsa scopului practic şi, desigur, caracterul fictiv"[16] (discutabilă ar fi „lipsa scopului practic", dat fiind că există o bogată literatură didactică sau propagandistică), concluzia fiind aceeaşi: întrucît fiecare dintre aceste trăsături surprinde un anumit aspect al operei, „o trăsătură caracteristică a direcţiilor ei semantice", nici una dintre ele, luată izolat, nu e satisfăcătoare în definirea literarităţii, căci opera e o structură complexă, cu multiple sensuri şi relaţii.

III.2. Funcţiile literaturii

Problema funcţiilor literaturii i-a preocupat dintotdeauna pe cercetători, stîrnind nenumărate controverse. Cea mai importantă dintre acestea a pornit de la celebra formulare a poetului latin Horatius: poezia „îmbină plăcutul cu utilul" *(miscuit utile dulci),* adică provoacă delectare estetică şi-n acelaşi timp instruieşte, asemeni unui manual. Dacă în poeticile Renaşterii şi clasicismului sînt recunoscute ambele funcţii, ulterior vor apărea teorii care vor absolutiza una dintre ele, fie transformînd literatura într-un mijloc de propagandă, fie privind-o ca divertisment gratuit, lipsit de orice finalitate practică, extraestetică (vezi idealul parnasian al „artei pentru artă"). Pe de altă parte, literatura a fost, rînd pe rînd, văzută fie ca simplu meşteşug, fie ca joc ce neagă seriozitatea muncii scriitorului - se absolutizează în acest caz **funcţia ludică** *(ludus,-i=joc;* lat.) -, ajungîndu-se de multe ori la fantezii sonore sau grafice lipsite de conţinut, precum poemele manieriste din sec. XVI-XVII sau cele dadaiste ori lettriste din sec. XX.

15 **Henryk Markiewicz,** *op. cit.,* pp**.75-77.**

16 *Op. cit.,* p**.52.**

În *Poetica,* Aristotel consideră că funcţia esenţială a poeziei este cea **mimetică** (de imitare a realităţii). Prin „imitaţie" *(mimesis;* gr.) el nu înţelegea însă o reproducere mecanică, fidelă, ci în acelaşi timp reprezentarea realităţii şi transfigurarea ei, „în limitele verosimilului şi necesarului". Prin această teorie, Aristotel se desparte de magistrul său Platon, care privea arta în general drept o simplă reflectare a unor imagini (simulacre) ale realului, aşadar o activitate nocivă întrucît ar produce iluzii (fantasme) ce-1 îndepărtează pe receptor de adevăr. Spre deosebire de acesta, Aristotel consideră, pe urmele pitagoricienilor, că arta nu e doar o imitaţie a fenomenelor exterioare (o copie a copiei modelelor transcendente, după Platon), ci şi o expresie a caracterului lăuntric al artistului, care selectează din realitatea obiectivă numai ceea ce este universal şi semnificativ din punct de vedere uman. în istoria esteticii au existat întotdeauna artişti şi curente literar-artistice care au postulat ideea fie a unei arte mimetice (clasicismul, realismul, naturalismul, impresionismul etc), fie anti-mimetice, expresie pură a subiectivităţii artistului (manierismul, barocul, romantismul, simbolismul şi mai ales curentele moderniste ale secolului XX: ermetismul, expresionismul, dadaismul, suprarealismul etc).

În strînsă legătură cu problema *mimesis-ului* e şi aceea a **funcţiei cognitive** a literaturii. Dacă Platon susţinea că literatura şi artele împiedică accesul la cunoaşterea Ideilor absolute (a modelelor ontologice aflate în transcendent), Aristotel considera că poezia este „mai filozofică şi mai aleasă decît istoria", căci, spre deosebire de aceasta, „înfăţişează mai mult universalul, cîtă vreme istoria mai degrabă particularul"[17]. Evident că literatura nu urmăreşte să exprime adevăruri eterne, imuabile. Dacă i-am pretinde aceasta, am risca să ajungem, aidoma lui Platon, să-i negăm complet valoarea socială şi să decretăm alungarea poeţilor din cetate (vezi *Republica).* Literatura nu poate exprima altceva decît concepţia despre lume şi viaţă a scriitorului *(Weltanschauung),* aşadar adevărul acestuia, subiectiv prin excelenţă, adevăr exprimat însă metaforic şi nu prin concepte abstracte. Cine se aşteaptă să găsească într-o operă literară numai teorii filozofice ar face mai bine să citească un manual de filozofie. Fireşte că există şi opere care sintetizează diferite teorii (filozofice, ştiinţifice etc.) ale timpului lor (de pildă, *Divina Commedia* a lui Dante), însă valoarea acestora nu rezidă în acest aspect. Chiar dacă pune în discuţie probleme de ordin social, politic, psihologic, filozofic etc., opera literară nu trebuie privită ca un depozit de informaţii, ci în primul rînd ca un obiect menit să producă emoţie estetică.

Se mai vorbeşte şi de o **funcţie cathartică** a literaturii. Utilizat şi de Pitagora în legătură cu muzica, termenul *catharsis* apare în *Poetica* lui Aristotel cu referire strictă la spectacolul de tragedie, care, susţine acesta, stîrneşte „mila" şi „frica" spectatorului, „curăţindu-1" în final de aceste „patimi".[18] Aristotel îl contrazice astfel pe Platon, care considera că „imitaţia poetică... cultivă şi face să rodească pornirile oarbe ale sufletului atunci cînd ar trebui să le înăbuşe şi le pune stăpînitoare peste noi atunci cînd ar trebui să fie stăpînite de noi, dacă tindem a deveni oameni mai buni şi mai fericiţi"[19]. Pe urmele lui Aristotel, filozoful Arthur Schopenhauer va susţine că arta îl eliberează pe receptor de *voinţa de a trăi,* conducîndu-1 la contemplarea senină a Ideilor eterne (despre care vorbise Platon), cunoaştere care „constituie plăcerea estetică".[20] Totuşi, în secolul XX, mişcările de avangardă vor contrazice vehement acest punct de vedere, transformînd arta într-un manifest revoluţionar (de pildă, Andre Breton, doctrinarul suprarealismului, consideră că arta trebuie să provoace receptorului un adevărat „şoc emoţional", căci menirea sa fundamentală era aceea de a conduce la transformarea profundă a omului şi a societăţii).

În *Teoria literaturii,* Wellek şi Warren consideră că, deşi se pot decela mai multe funcţii posibile ale literaturii, funcţia ei principală rămîne „fidelitatea faţă de propria ei natură", toate

17 **Aristotel,** *Poetica,* **ediţia a IlI-a, Editura ERI, Bucureşti, 1998, p.76.**

18 *Ibidem,* **pp.71-72.**

19 **Platon,** *Statul,* **în Wladyslaw Tatarkiewicz,** *Istoria esteticii,* **I, Editura Meridiane, Bucureşti, 1978, p. 202.**

20 **Arthur Schopenhauer,** *Lumea ca voinţă şi reprezentare,* **I, Editura Moldova, Iaşi, 1995, p. 210.**

celelalte referindu-se numai la relaţiile extrinsece ale literaturii.[21] Definitorie este, aşadar, **funcţia estetică,** manifestată exclusiv în şi prin limbaj, căci scopul ei fundamental este realizarea expresivităţii.[22] Rezultînd din relaţiile reciproce dintre unităţile discursului literar la toate nivelele sale (fonetic, lexical, morfologic, sintactic, semantic), funcţia estetică transfigurează informaţiile de ordin istoric în informaţii de ordin estetic, avînd un caracter simbolic prin excelenţă (opera dobîndeşte semnificaţii ce transcend aparenţele lumii înfăţişate). în fond, realitatea operei se află dincolo de orice criterii extra-estetice precum adevăr / fals, bine / rău, util / nociv etc, ea constituind o lume autonomă, cu legi proprii de funcţionare (valoarea unei opere nu depinde nici de veracitatea lumii reprezentate, nici de valabilitatea ideilor exprimate în ea, ci în exclusivitate de capacităţile ei expresive, adică de virtuţile ei estetice).

III. 3. Modul de existenţă şi construcţia operei literare

Problema modului de existenţă al operei literare i-a preocupat intens pe cercetători, primind rezolvări diferite. Unul dintre cele mai comune răspunsuri la întrebarea *ce este opera literară?* o priveşte ca pe un *artefact,* deci ca pe un obiect estetic de aceeaşi natură ca un tablou sau ca o sculptură, singura diferenţă dintre acestea constînd în materialul pe care îl prelucrează pentru a obţine forma estetică. Totuşi, nu poate fi ignorată existenţa unei importante cantităţi de literatură care a circulat pe cale orală, aşadar opera literară poate exista şi independent de consemnarea ei în scris, care nu e decît o metodă de notare între altele (opera poate circula la fel de bine prin înregistrări audio, video, internet şi alte mijloace audio-vizuale, spectacole etc). Textul tipărit nu reprezintă un unicat, precum tabloul sau sculptura, căci pe lîngă opera propriu-zisă mai conţine şi alte elemente străine acesteia, care diferă de la o ediţie la alta, cum ar fi corpul de literă, caracterele (romane, italice etc.), formatul paginii, dispunerea în pagină ş. a. m. d. şi, pe de altă parte, el poate conţine, în raport cu originalul, unele greşeli de tipar sau omisiuni care-1 pot determina pe cititor să nu-1 mai considere a fi *adevărata* operă. Dacă s-ar distruge toate exemplarele scrise sau tipărite ale unei opere literare, aceasta ar continua totuşi să existe (în memoria receptorilor, a calculatorului, în înregistrări etc), în timp ce distrugerea unei picturi sau sculpturi înseamnă inevitabil moartea operei respective. Evident, există şi creaţii literare în care un rol fundamental îl are forma grafică a textului (vezi, de pildă, *caligramele* lui Apollinaire sau poemele *lettriste* ale lui Isidore Isou), însă acestea reprezintă excepţii, abateri de la literatura propriu-zisă, care este în primul rînd o artă a cuvîntului şi nu o artă vizuală (esenţa sa se află *în interiorul* limbajului şi nu la suprafaţa acestuia).

Un alt răspuns la întrebarea privind existenţa operei literare e acela că opera fiinţează prin reacţiile emoţionale pe care le provoacă receptorilor săi. Nici această soluţie „psihologică" nu poate fi satisfăcătoare, întrucît fiecare lectură individuală este, inevitabil, subiectivă, depinzînd de foarte mulţi factori contingenţi, precum dispoziţia momentană a lectorului, experienţa sa culturală, ideologia sa etc. Nici o lectură nu poate epuiza sensul operei, aşadar nu se poate pune semnul egal între operă şi trăirea cititorului şi, în consecinţă, oricît ar fi de utilă în scopuri pedagogice, psihologia receptării nu explică nici problema structurii, nici pe aceea a valorii operei.

Mai există opinia că sensul operei rezidă în experienţa sau în intenţiile autorului. Insă dincolo de faptul că pentru majoritatea operelor nu prea există date care să faciliteze reconstituirea intenţiilor autorilor, chiar şi atunci cînd acestea au fost formulate explicit, opera finită se află mai întotdeauna dincolo de ele (apare inevitabil o distanţă între proiectul ideologic şi realizarea lui artistică). Iar atunci cînd se încearcă explicarea operei prin reconstituirea stării de spirit a creatorului în momentul producerii ei, se poate ajunge la speculaţii de-a dreptul ridicole.

O soluţie mai viabilă o oferă încercarea de a defini opera în funcţie de experienţa colectivă. Opera literară, se spune, există numai prin receptorii ei, aşadar ea poate fi considerată identică fie cu suma interpretărilor care i s-au dat de-a lungul timpului (deşi multe dintre ele sînt aberante), fie cu numitorul comun al acestora (aşadar cu interpretarea cea mai superficială, cea mai simplistă).

21 *Op. cit,* **p.65.**

22 **Constantin Parfene,** *op. cit,* **p. 273.**

Totuşi, opera nu poate fi echivalată cu o experienţă individuală sau cu o sumă de experienţe, ea fiind în realitate numai cauza virtuală a acestora.[23] încercarea de a o defini în funcţie de starea de spirit a creatorului sau a receptorului nu explică faptul că opera are un caracter normativ, aşadar reprezintă un sistem de standarde estetice reflectat numai parţial în interpretările lectorilor săi. Fiecare interpretare constituie o tentativă, mai mult sau mai puţin reuşită, de a descoperi acest sistem de norme şi de aceea interpretările care nu izbutesc aceasta pot fi considerate „greşite" şi deci respinse.

În concluzie, opera literară trebuie privită în primul rînd ca un sistem stratificat de norme, ca o structură semnificantă (vezi *supra).* După Wellek şi Warren, „opera literară ne apare ca un obiect de cunoaştere *sui-generis* care are un statut ontologic special. Ea nu este nici concretă (fizică, ca o statuie), nici ideală (ca un triunghi). Ea este un sistem de norme, de noţiuni ideale, care sînt intersubiective. Trebuie să se considere că ele există în ideologia colectivă, se schimbă odată cu aceasta şi sînt accesibile numai prin experienţe intelectuale individuale, bazate pe structura sonoră a propoziţiilor."[24] Aşadar, structura operei este dinamică, ea modificîndu-se în timp în conştiinţa publicului receptor; totuşi, opera ca structură are o existenţă obiectivă, ea fiind o realitate autonomă cu un rol social activ.

Pe lîngă această structură stratificată pe verticală, opera se exprimă şi printr-o desfăşurare succesivă (pe orizontală), adică prin ceea ce s-a numit *compoziţie,* datorită căreia ea comportă anumite proprietăţi specifice (compoziţionale, dinamice etc). De compoziţie ţin împărţirea textului în versuri, strofe, paragrafe, capitole, scene sau acte, momentele acţiunii, gradaţia tensiunii, prozodia, ca şi alte procedee retorice percepute în succesiune. La construcţia operei creatorul trebuie să ţină cont de o serie de rigori/constrîngeri, atît estetice (determinate de gen, specie, tematică, stil etc), cît şi extraestetice (determinate de epocă, context social, tradiţie, condiţii materiale, gustul publicului, modalităţile de difuzare a operei ş.a.m.d.).

O problemă ştiinţifică distinctă o constituie **imaginea artistică.** E limpede că semnificaţia fiecărei propoziţii sau fraze avînd ca referent un obiect concret constituie un stimulent virtual pentru declanşarea în conştiinţa receptorului a unei reprezentări imaginative care se referă fie la sfera sensibilităţii senzoriale, fie la cea a trăirilor psihice.[25] Forţa sugestiei imaginative depinde în primul rînd de inventivitatea autorului şi de precizia expresiei verbale, dar şi de experienţa şi de forţa imaginativă a receptorului (de pildă, altfel receptează versul eminescian „lănci scînteie lungi în soare, arcuri se întind în vînt" cineva care a văzut aievea o lance şi un arc şi altfel cineva care cunoaşte sensul acestor cuvinte numai din dicţionar). Pe de altă parte, imaginile pot apărea fie în timpul lecturii, fie după terminarea acesteia, în funcţie de receptor. Imaginile pot fi nu numai vizuale, ci şi auditive, olfactive, gustative, tactile, sau chiar *sinestezice,* apelînd în acest caz simultan la mai multe simţuri şi transpunînd datele unui simţ în codul altui simţ (de pildă, sunetele în culori, ca în versurile minulesciene: „De ce-ţi sînt ochii verzi / culoarea wagnerienelor motive?"). Există şi texte (mai ales în poezia modernă) care nu suscită aproape deloc reprezentări sensibile (vezi aşa-numita „poezie de limbaj", în care funcţia referenţială e în mod sistematic anulată).

Poetul american Ezra Pound, care a fost şi principalul teoretician al mai multor mişcări poetice (între care *imagismul* şi *vorticismul)* definea imaginea nu ca o reprezentare picturală, ci drept „acea reprezentare care într-o singură clipită reuşeşte să înfăţişeze un complex intelectual şi emoţional", să realizeze „unificarea mai multor idei disparate".[26] Se observă că accentul cade în acest caz nu pe elementul senzorial, ci pe cel intelectual, căci imaginea nu provoacă numai o reprezentare sensibilă (vizuală, auditivă etc), ci se referă şi la o realitate lăuntrică, trans-senzorială (este cazul imaginilor simbolice). De pildă, elementele de recuzită din poezia romantică (ruinele,

23 **Rene Wellek, Austin Warren,** *op. cit,* **p.201.**

24 *Ibidem, pp.207-20S.*

25 **Henryk Markiewicz,** *op. cit,* **p.102.**

26 **Apud Rene Wellek, Austin Warren,** *op. cit,* **p.247.**

castelul, marea învolburată) sau simbolistă (ploaia, tîrgul provincial, florile, instrumentele muzicale etc.) sînt de fapt **simboluri** ale altor realităţi, de natură intelectuală sau psihologică.

La fel ca simbolurile matematice, logice etc, cele artistice sînt la rîndul lor nişte *semne,* de cele mai multe ori convenţionale, care substituie alţi termeni pe baza unei analogii (de pildă, ploaia ca simbol al tristeţii, prin analogie cu lacrimile), însă, spre deosebire de acestea, se bazează pe o legătură intrinsecă între semn şi obiectul desemnat, pe o relaţie metaforică sau metonimică (ca, de pildă, crucea ca simbol al mîntuirii prin sacrificiu). Aşadar, simbolul are o dublă valoare: de obiect care se referă la alt obiect, dar şi de obiect cu valoare în sine, ca reprezentare (în *Istoria ieroglifică,* de exemplu, deşi lumea fictivă este în mod programatic simbolică, trimiţînd în subtext la o altă realitate, poate fi percepută şi ca o lume perfect autonomă). Simbolul se deosebeşte de alegorie, care presupune o relaţie univocă între semn şi obiectul desemnat (de obicei o noţiune abstractă) stabilită printr-o convenţie (de pildă, vulpea ca emblemă a şireteniei, călătoria ca alegorie a iniţierii etc). După cum susţinea poetul englez Samuel Taylor Coleridge, dacă alegoria nu înseamnă altceva decît „transpunerea unor noţiuni abstracte într-un limbaj pictural, care nu este nici el altceva decît rezultatul unei abstractizări a obiectelor ce cad sub simţuri", simbolul „se caracterizează prin exprimarea speciei în individ, sau a genului în specie... şi mai presus de orice, prin exprimarea eternului prin şi în efemer".[27] Pe de altă parte, simbolul se deosebeşte de imagine şi metaforă prin repetarea şi persistenţa sa: dacă o imagine este recurentă pe parcursul unui text, ea devine un simbol sau chiar o parte componentă a unui sistem simbolic (de pildă, *plumbul* în poezia lui Bacovia, *spînzurătoarea* sau *lumina* în romanul *Pădurea spînzuraţilor* ş. a. m. d.).

III. 4. Opera literară din perspectivă structuralist-semiotică

Definită ca teoria generală a semnelor, semiotica porneşte de la premisa că lumea e un sistem de semne cărora omul le atribuie anumite semnificaţii. In consecinţă, şi opera literară poate fi privită ca un *semn,* care comportă, după Ferdinand de Saussure, un *semnificat* (conţinut) şi un *semnificant* (expresie). Totodată, fiind o comunicare verbală, comunicarea poetică se organizează, după R. Jakobson, la intersecţia a două planuri: *paradigmatic* (în care operează selecţia pe baza echivalenţei) şi *sintagmatic* (în care operează combinarea pe baza contiguităţii). Emiţătorul selectează din planul paradigmatic, asemănător unui dicţionar, termenii (semnele) de care are nevoie în actul comunicării, caracterizaţi de sensuri virtuale, pe care-i combină apoi în plan sintagmatic, respectînd normele logico-gramaticale ale limbii. Semnificaţia se naşte la intersecţia celor două planuri, întrucît semnele capătă semnificaţii reale numai prin combinare cu alte semne. După Jakobson, specificul comunicării poetice constă în proiecţia acestor operaţii de pe un plan pe celălalt, adică a principiului echivalenţei de pe axa selecţiei pe cea a combinării şi, respectiv, a principiului contiguităţii de pe axa combinării pe cea a selecţiei, ca în exemplele următoare:

27 *Ibidem,* **p.219.**

paradigmatic

_ luminos

vertical

imaterial

natural

fenomen

sintagmatic

Metafora,

|luceafar| **paradigmatic** |cer|

__unic

poet

semem 2

luceafăr I

iem l_l_strălucitor „inaccesibil _astru imaterial

________**sintagmatic**

Ici =

| luceafărul ceresc

Metafora, după R. Jakobson, înseamnă o substituţie prin similaritate făcută pe axa paradigmatică. Ea rezultă din conexiunea a cel puţin două seme[28] egale existente în interiorul a două sememe[29] diferite, care permite substituirea unui semem cu celălalt. în exemplul de faţă, sememele |poet| şi |luceafar| au în comun semele: „unic", „strălucitor", „inaccesibil", ceea ce permite substituirea lor în plan paradigmatic. In plan sintagmatic se realizează combinarea pe bază de echivalenţă a sememului |luceafăr| cu sememul |cer|, rezultînd sintagma |luceafăr ceresc|, metaforă a poetului.

paradigmatic

jcorabie|

cu
pin
ze
cu
cat
arg
am
bar
caţ
iun
e
ma
teri
al

sintagmatic

|catarge| = „corăbii"

Metonimia şi sinecdoca au fost definite de R. Jakobson ca o substituţie prin contiguitate operată în plan sintagmatic. Contiguitatea presupune existenţa unor elemente legate sintagmatic solidar. Metonimia/sinecdoca înseamnă înlocuirea sememului cu un sem al său sau invers, a unui

28 Semul este unitatea de sens minimală şi distinctivă.

29 Sememul este o unitate de sens (cuvînt) formată din mai multe seme, dintre care unul este considerat principal sau nucleu semantic.

sem cu sememul care-1 conţine. în cazul de faţă, semul „pînze" a înlocuit sememul |corabie|, obţinîndu-se astfel o sinecdocă.

Interpretarea unui text din perspectivă semiotică presupune surprinderea mecanismului de producere a semnificaţiei *(semioză),* pornind de la identificarea unor *paradigme*[30] şi a unor *izotopii.* Izotopia a fost definită de Grupul u ca *proprietatea ansamblurilor limitate de unităţi de semnificaţie comportînd o recurenţă identificabilă de seme identice şi o absenţă de seme exclusive în poziţie sintactică de determinare"*[31] Absenţa uneia din aceste condiţii face ca enunţul să devină *alotop* (de pildă, în enunţul „Ziua este noapte" nu e îndeplinită a doua condiţie, iar în „îmi place biftecul şi soacra mea" nu este îndeplinită prima). Redundanţa elimină ambiguităţile enunţului, selecţionînd semnificaţi în paradigmă (de pildă, „zi şi noapte, zile şi ani").[32] Izotopia reprezintă unitatea de sens a unei configuraţii textuale care posedă coerenţă la nivel semantic şi coeziune la nivel sintactic şi este determinată de recurenţa unei/unor seme.

Pornind de la identificarea paradigmelor şi izotopiilor, lectura va urmări constituirea semnificaţiei în plan sintagmatic, pornind de la sensurile denotative spre nivelul conotaţiilor şi simbolurilor poetice.

Aplicaţie: analiza poeziei *Dintre sute de catarge* de Mihai Eminescu

Dintre sute de
catarge Care
lasă malurile,
Cîte oare le
vor sparge
Vînturile,
valurile?

Dintre păsări
călătoare Ce
străbat
pămînturile,
Cîte-o să le-
nece oare
Valurile,
vînturile?

De-i goni fie
norocul, Fie
idealurile, Te
urmează în tot
locul
Vînturile,
valurile.

30 Paradigma desemnează o clasă de elemente lingvistice care au proprietatea de a putea fi înlocuite unul cu altul în aceeaşi sintagmă, cf. Oswald Ducrot şi Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage,* Paris, Seuil, 1972, p. 142.

31 Grupul µ. *Retorica poeziei,* Editura Univers, Bucureşti, 1997, pp. 36-37.

32 *Ibidem,* p. 37.

Nenţeles rămîne
gîndul Ce-ţi
străbate cînturile,
Zboară vecinie,
îngînîndu-1,
Valurile, vînturile.

Poezia e structurată simetric în patru strofe dintre care primele două reprezintă planul concret-cosmologic al poemului, semnificaţia constituindu-se la nivel denotativ (se poate decela o izotopie /acvatic/: *catarge, maluri, valuri, vînturi, păsări călătoare, a îneca),* iar ultimele formează planul abstract-noologic, al conotaţiilor poetice (se poate detecta o izotopie /aspiraţii/: *noroc, idealuri, gînd, cînturi).* Dacă în primele două strofe elementul uman e absent, în ultimele două el constituie factorul central, astfel încît semnificaţia se construieşte pornind de la planul concret spre cel abstract, ideatic. Simetria marchează şi retorica enunţului: primele două strofe sînt organizate sub formă de interogaţii retorice, iar ultimele două sub formă de aserţiuni. Fiecare strofă se încheie cu acelaşi refren, reluat de fiecare dată în topică inversă şi devenind astfel un leit-motiv obsedant, ca un fel de voce fatidică a destinului (asemeni corului din tragedia antică). Repetiţia acestuia creează o melopee tristă, sugerată şi de frecvenţa la nivel fonetic a vocalelor închise î, u, i şi a vocalei medii ă; sugestia e deci de lege implacabilă ce guvernează universul, fără ca nimic să i se poată opune. Această forţă misterioasă capătă de la începutatribute negative: acţiunea sa e distructivă, verbele care o determină trimiţînd spre izotopia /distrugere/: *a sparge, a îneca.* Fiecare strofă e construită pe o opoziţie între această forţă necruţătoare şi lumea ce stă sub puterea ei, iar din recurenţa acestui sem principal („putere distructivă") se poate infera o izotopie semantică /moarte/ (aneantizare) ca lege implacabilă ce guvernează universul întreg.

Există două posibilităţi de lectură a primelor două strofe: o lectură pur denotativă, în care termenii *catarge, maluri, păsări, pămînturi* sînt receptaţi cu sensul lor propriu şi o lectură alegorică, în care aceşti termeni devin simboluri ale altor realităţi abstracte. Această ultimă interpretare e justificată mai întîi de simetria la nivel sintactic: *catargele care lasă malurile* e simetric cu *norocul* şi *idealurile; păsările călătoare ce străbat pămînturile* e simetric cu *gîndul ce-ţi străbate cînturile* (în acest din urmă caz simetria rezultă din recurenţa verbului *a străbate,* care în al doilea enunţ are o valoare abstractă). Totodată, sememul *catarge,* ca sinecdocă pentru *corăbii (pars pro toto;* partea pentru întreg) are în comun cu sememul *păsări* semul „călătoare", care e un atribut şi al *norocului,* şi al *idealurilor,* şi al *gîndului,* ca atare, aceşti primi termeni ar putea fi interpretaţi ca metafore ale viselor, ale idealurilor fatal sortite aneantizării.

În strofa a treia subiectul uman e introdus în acest cadru, prin pronumele personal pers. a Il-a sg. cu valoare generică. Sensul conotativ decelabil din context e că nici omul nu se poate sustrage acestei legi universale: „Te urmează în tot locul / Vînturile, valurile." Aşadar, *vînturile, valurile* devine o metaforă a destinului funest ce surpă toate ambiţiile omeneşti, motivul *vanitas vanitatum* fiind central (omul *goneşte* după noroc sau idealuri, însă destinul îi contrazice sistematic proiectele). Toată strofa poate fi pusă astfel sub semnul ironiei romantice.

Ultima strofă e şi cea mai interesantă din punct de vedere al poeticităţii, în primul rînd pentru că pune problema rolului artei (poeziei), în al doilea rînd datorită ambiguităţii ei, ce lasă deschisă posibilitatea mai multor lecturi. *Gîndul / ce-ţi străbate cînturile* e probabil ideea poetică, sortită să rămînă neînţeleasă - de către receptor sau de către poetul însuşi? Ideea poetică poate fi revelată prin inspiraţie divină *(furor poeticus)* sau produsă de poet în mod conştient, aşadar ambiguitatea versului vizează originea artei - revelaţie sau producţie conştientă. Ironia destinului îl urmăreşte deci şi pe poet, a cărui creaţie e menită a nu fi receptată în mod adecvat.

Prin recurenţă, leit-motivul *vînturile, valurile* devine un simbol poetic al cărui referent rămîne ambiguu. Semele sale caracteristice sînt: „agent distructiv", „atotputernic", „etern", „implacabil", care afectează atît planul concret-cosmologic *{catarge, maluri, păsări călătoare, pămînturi),* cît şi cel abstract-noologic *{noroc, idealuri, gînd),* de unde se poate infera că această

forţă redutabilă ar putea fi destinul sau divinitatea (văzută ca *deus absconditus),* aflat(ă) în contradicţie cu eforturile şi aspiraţiile fiinţelor finite, cărora le denunţă ironic zădărnicia.

III. 5. Lectura operei literare

Organizarea stratificată a operei literare creează posibilitatea decodificării ei la nivele de lectură diferite, în funcţie de *competenţa* (sensibilitatea, inteligenţa, imaginaţia, cultura şi experienţa lecturii) şi *performanta* (capacitatea de înţelegere) lectorului.[33] Lectura se poate situa la nivele diferite de înţelegere: ea poate rămîne la nivelul *literal,* al aparenţelor, nefiind în stare să identifice, dincolo de faptele prezentate, un nivel de semnificaţie mai profund, al analogiilor şi să realizeze că în locul faptelor, textul operează cu semne, cu substitute. Receptorul poate să pătrundă în acest strat analogic al operei, fără a-1 depăşi însă, adică fără a reuşi să descopere sensul global al operei, diseminat în fiecare element al ei. în *Ţiganiada* lui Budai-Deleanu comentariile din subsolul paginilor semnalează ironic existenţa unor multiple nivele de receptare: începînd cu cel literal, reprezentat de Chir Simpliţian, Onochefalos sau Idiotiseanul, continuînd cu cel dogmatic, care deformează sensul operei în funcţie de ideologia receptorului (vezi Părintele Disidemonescul sau Popa Nătăroi din Tîndarînda), apoi nivelul erudit, care priveşte opera exclusiv ca pe o sursă de informaţii (vezi Filologos sau Erudiţian), în fine, lectura avizată, care priveşte opera ca un univers autonom, cu legi proprii de funcţionare, în care cititorul trebuie să pătrundă renunţînd la prejudecăţi şi scheme de gîndire prefabricate (vezi Mitru Perea).

Lectura operei literare e un proces omolog procesului de creaţie, dar care parcurge o ordine inversă.[34] Opera furnizează receptorului informaţii pe baza cărora acesta construieşte un model mental (un semnificat) al operei, pe care apoi îl „textualizează" într-un *metadiscurs* (discurs despre operă). Actul lecturii devine astfel un proces complex de decodificare din care nu lipsesc judecăţile axiologice. Lectura operei e influenţată de contextul socio-istoric în care se desfăşoară comunicarea literară, ea implicînd şi relaţiile dintre sistemele de opere (intertextuale), ca şi relaţiile din interiorul sistemului operei (intratextuale). în procesul lecturii sînt antrenaţi doi factori: *subiectul* (lectorul) şi *obiectul* (opera). în funcţie de măsura în care cei doi termeni se impun unul asupra altuia, se disting două atitudini extreme: *subiectivismul* şi *obiectivismul (scientismul),* prefigurînd două sisteme de lectură opuse: impresionistă şi, respectiv, scientistă (formalistă). Primul utilizează opera ca pretext pentru creaţia critică, iar cealaltă urmăreşte realizarea obiectivitătii totale în analiză, o utopie la urma urmei, căci semnificaţia operei nu emană în întregime din aceasta, ci parţial şi de la subiectul cunoscător (relaţia stabilită de cititor cu opera e în esenţă subiectivă). în lucrarea *Textul şi interpretul,* Jean Starobinski consideră că o problemă capitală a interpretării o constituie stabilirea distanţei optime dintre subiectul cunoscător (interpret) şi obiect (operă); aceasta nu trebuie să fie nici prea mică, întrucît se ajunge atunci la parafraze superflue, nici prea mare, căci în acest caz textul e utilizat doar ca pre-text pentru dezvoltarea unei „fantasme" a interpretului. S-au constituit în ultimul secol mai multe sisteme de lectură, în funcţie de perspectivele teoretice din care a fost privită opera literară: sociologică, fenomenologică, psihanalitică, existenţialistă, stilistică, structuralistă, post-structuralistă etc. (vezi *suprd).* în fiecare dintre acestea se porneşte de la un proiect critic, care are totuşi, inevitabil, un caracter subiectiv, însă metodele utilizate au adus, fără discuţie, un plus de rigoare în analiză şi interpretare.

În strînsă legătură cu procesul receptării se află conceptul de *operă deschisă,* definit pentru prima dată de semioticianul italian Umberto Eco în lucrarea cu acelaşi titlu. Acesta constată că, spre deosebire de operele clasice, structurate în forme deplin închegate, în care fiecare element ocupă un loc fix în cadrul ansamblului, în operele moderne organizarea formală nu mai e univocă, oferind receptorului posibilităţi multiple de interpretare; „ele se prezintă deci nu ca opere finite, care cer să fie retrăite şi înţelese într-o direcţie structurală dată, ci ca opere *deschise,* pe care

33 Constantin Parfene, *op. cit,* p.338.

34 *Ibidem,* p.339.

interpretul le definitivează chiar în momentul în care le valorifică estetic."[35] Procesul de receptare devine astfel „o relaţie de consum" în care receptorul contribuie la geneza operei şi joacă un rol fundamental în fiinţarea acesteia: opera, „formă închegată şi *închisă* în perfecţiunea sa de organism perfect dimensionat, este în acelaşi timp *deschisă,* oferind posibilitatea de a fi interpretată în cele mai diferite feluri, fără ca singularitatea ei cu neputinţă de reprodus să fie prin aceasta lezată. Orice consum este astfel o *interpretare* şi o *execuţie,* întrucît în orice consum opera retrăieşte într-o perspectivă originală."[36] Conceptul de *deschidere* desemnează mobilitatea structurii, posibilitatea structurării libere, „în mişcare", a operei, ceea ce dă interpretului posibilitatea restructurării ei conform propriilor disponibilităţi, colaborînd astfel la „facerea" operei.[37] Raportul interpret - operă devine astfel „liber şi imprevizibil".

Totuşi, dacă o operă e teoretic deschisă unor multiple posibilităţi de interpretare nu înseamnă că practic orice interpretare a ei poate rămîne universal valabilă. într-o lucrare de dată mai recentă, acelaşi autor susţine că interpretarea operelor literare se orientează îndeobşte într-una din următoarele trei direcţii:

1. căutarea unei intenţii a autorului *{intentio auctoris),* adică a ceea ce a voit acesta să spună;
2. căutarea unei intenţii a operei *{intentio operis),* adică a ceea ce opera spune, independent de intenţiile autorului ei;
3. căutarea unei intenţii a lectorului *{intentio lectoris),* adică a ceea ce destinatarul operei găseşte în ea, „prin raportare la propriile-i sisteme de semnificare şi/sau raportat la propriile-i dorinţe, pulsiuni, sau criterii arbitrare".[38]

Dintre acestea, cea mai valabilă rămîne, în opinia lui Umberto Eco, a doua, celelalte putînd genera speculaţii fastidioase (nu se poate şti cu exactitate care a fost intenţia autorului, iar a lăsa lectorului libertate deplină înseamnă a proclama subiectivitatea absolută în interpretare, ceea ce ar exclude orice pretenţie ştiinţifică). Interpretarea optimă presupune lansarea unei conjecturi din partea cititorului în ceea ce priveşte „intenţia operei", conjectură ce trebuie să fie însă confirmată de ansamblul textului ca tot organic; chiar dacă în principiu se pot face infinite conjecturi, acestea trebuie în final verificate de coerenţa textuală a ansamblului.[39] Aşadar, intenţia operei este totuşi pînă la urmă indisolubil legată de intenţia lectorului, însă esenţială rămîne chestiunea revelării cu maximă obiectivitate a ceea ce spune opera, independent de intenţia autorului, ca şi de fantasmele cititorului.

În interpretarea operei literare s-au conturat două atitudini extreme: *istoristă* şi, respectiv, *formalistă.* Prima priveşte opera exclusiv ca pe un produs al epocii istorice în care a apărut, explicînd-o în funcţie de factorii externi care au generat-o (mentalitatea epocii, mediul social, personalitatea autorului etc), în vreme ce a doua face abstracţie totală de aceşti factori, analizîndu-i doar structura internă. în opinia lui Jean Starobinski, interpretarea optimă trebuie să concilieze aceste poziţii extreme, luînd în discuţie toţi factorii, atît externi, cît şi interni, care i-ar putea revela semnificaţiile. Astfel, analiza ar trebui să pornească de la plasarea operei în contextul istoric, prin raportare la sistemul de opere care i-au precedat, descoperindu-i sursele de inspiraţie, modelele, variantele, prelucrările care s-au făcut de-a lungul timpului (interpolări, deformări), relaţiile intertextuale (cu alte opere) şi intratextuale (cu opera aceluiaşi autor), aducînd în discuţie inclusiv biografia şi personalitatea autorului, ca şi proiectele acestuia cu privire la opera respectivă. După aceste etape obligatorii se va analiza structura internă a operei şi mecanismul de producere a semnificaţiei.

---

35 Umberto Eco, *Opera deschisă,* Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1969, p. 19.

36 *Ibidem,* pp. 19-20. /

37 După Umberto Eco, exemplul cel mai bun de operă deschisă în literatură îl reprezintă *Cartea {Le Livre)* lui Mallarme, în care lectorul are libertatea deplină de a combina cuvintele şi frazele conform legilor permutării, astfel încît teoretic se poate obţine o multitudine de enunţuri poetice perfect viabile.

38 Umberto Eco, *Limitele interpretării,* Editura Pontica, Constanţa, 1996, p.25.

39 *Ibidem,* p.37.

Gerard Genette defineşte raporturile stabilite între un text şi alte texte prin termenul *transtextualitate,* echivalent al *literarităţii* definite de formaliştii ruşi şi al *poeticităţii* definite de structuralişti în anii 60. Transtextualitatea exprimă apartenenţa textului la ansamblul de texte care e literatura, raporturile pe care acesta le stabileşte cu celelalte texte şi cu genurile care-1 includ; aşadar, *literaritatea* nu mai e definită dintr-o perspectivă imanentă, ca în cazul structuralismului, ci dintr-o perspectivă „transcendentă", adică din punct de vedere al deschiderii textului spre exterior.[40] Domeniile transtextualităţii sînt[41]:

1. *intertextualitatea* - prezenţa efectivă a unui text în alt text (prin citat, aluzie sau plagiat);
2. *paratextualitatea* - relaţia textului cu ansamblul editorial (titlu, subtitlu, prefaţă, postfaţă, note de subsol şi comentarii ale autorului);
3. *metatextualitatea* - relaţia critică a textului cu el însuşi;
4. *arhitextualitatea* - relaţia textului cu genul literar căruia îi aparţine;
5. *hipertextualitatea* - relaţia textului cu un model anterior *{hipotext),* pe care-1 transformă fie în registru grav, fie ludic (burlesc).

După Genette, orice text e susceptibil a fi privit ca un palimpsest, i.e. ca un text în care se pot citi în filigran urmele altui text mai vechi, a cărui scriitură a fost ştearsă pentru a lăsa loc textului nou. Sarcina interpretului ar fi atunci aflarea identităţii vechiului text, pentru a-1 compara cu cel supus analizei. Aşadar, receptarea adecvată a oricărei opere literare nu e posibilă fără situarea ei în context, căci numai astfel se poate descoperi sistemul său de relaţii cu operele care o preced sau succed, descoperire ce pune în discuţie chestiunea originalităţii şi, implicit, a valorii operei.

Model de lectură: *Cu gîndiri şi cu imagini* de Mihai Eminescu

Cu gîndiri şi cu
imagini înnegrit-
am multe pagini:
Ş-ale cărţii, ş-ale
vieţii, Chiar din
zorii tinereţii.

Nu urmaţi gîndirii
mele: Căci noianu-i de
greşele, Urmărind prin
întuneric Visul vieţii-
mi cel chimeric.

Neavînd învăţ şi
normă, Fantazia fără
formă Rătăcit-a vai!
cu mersul: Negru-i
gîndul, şchiop e
viersul.

Şi idei, ce altfel închile,
Ard în frunte, bat sub
tîmple: Eu le-am dat

40 Daniel Sangsue, *La parodie,* Paris, Hachette livre, 1994, p.63.

41 Gerard Genette, *Palimpsestes. La litterature au second degre,* Paris, Seuil, 1982, pp. 11-12.

îmbrăcăminte Prea
bogată, fără minte.

Ele samănă, hibride,
Egiptenei piramide:
Un mormînt de piatr-
în munte Cu icoanele
cărunte,

Şi de sfinxuri lungi
alee, Monoliţi şi
propilee, Fac să crezi
că după poartă Zace-
o-ntreagă ţară moartă.
Intri-nuntru, sui pe
treaptă, Nici nu ştii ce
te aşteaptă. Cînd
acolo! sub o faclă
Doarme-un singur
rege-n raclă.

Datată 1876, poezia *Cu gîndiri şi cu imagini* a fost publicată postum, mai întîi în revista „Sămănătorul" (I, 21, 21 aprilie 1902), apoi în ediţia Hodoş (1902, pp. 109-110). Se află în manuscrisul 2283, 140 v., pe aceeaşi filă cu o variantă a poemului *Peste vîrfuri* şi avînd în vecinătate poemele *În fereastra despre mare, Mureşanu* şi *Gemenii.* În manuscrisul 2259, pp. 178-179, se află un text înrudit cu cel în discuţie, considerat de exegeţi drept punct de plecare al acestuia:

Stînd cu şiruri de
imagini Să' nnegresc
mulţimi de pagini
Anii mei lipsiţi de-
amoruri Au rămas ca
vii paragini.

Căci nimic mai dulce
nu e De cît fata [ta]
să-ţi spue Că iubit tu
eşti din suflet Dar să
n' o spui nimănuie

Ah! odată
în viaţă Am
ţinut şi eu
în braţe
Fata mamei cea
bălaie Surîzîndu-mi
cu dulceaţă.

Dar e mult de-
atunce Şi zîmbirea
gurei prunce Au
pierit cum piere
toamna Floarea albă
de pe lunce.

Oricum vorbele
dissimul, înţelesul
noi privimu-1 Dacă
inima ţi-i moartă E
astfel ca ţintirimul.

Mai tîrziu, ultima strofa a fost înlocuită cu următoarea:

Mi' ncunun cu flori
iubita Dar de
secol[i] adormit-a
Sub a morţii mele
faclă Doarme
dragostea în raclă.

Se observă că de la această versiune şi pînă la cea publicată în manuscrisul 2283 distanţa e foarte mare, încît fiecare dintre cele două variante ar putea fi privită ca un poem independent, cu o existenţă de sine stătătoare, deşi punctul de plecare e în esenţă acelaşi: în ambele cazuri e condamnată lipsa de fiinţă (carenţa ontologică) a creaţiei artistice, incapacitatea ei funciară de a se constitui într-o experienţă existenţială autentică şi completă. însă dacă în prima variantă chestiunea rolului artei ca univers compensatoriu pentru o experienţă erotică eşuată constituie problema centrală a poeziei, în cea de a doua aceasta capătă o importanţă cu totul secundară, sugerată doar de versurile primei strofe. Versiunea a doua poate fi încadrată în categoria textelor definite în mod curent de exegeţi drept „arte poetice" -adică texte autoreferenţiale *{metatexte)* ce pun în discuţie problema procesului de creaţie *(poiein* = a face; gr.), a meşteşugului artistic *{ars,-tis;* lat.) -, întrucît are ca temă chestiunea - altminteri fundamentală pentru Eminescu - a rolului artei, în speţă al poeziei, deci funcţia pragmatică a acesteia. Evident, e vorba de o *ars poetica* personală, poetul vorbind exclusiv despre propria creaţie, pe care şi-o defineşte (ironic?) prin atribute negative. Obsedat, pe de o parte, de mirajul formelor perfecte, el îşi exprimă regretul de a nu le fi descoperit şi, în acelaşi timp, dureroasa incapacitate a aflării unei corespondenţe totale între formă şi conţinut. Pe de altă parte, el pare convins de fatala sterilitate a creaţiei sale, de neputinţa ei funciară de a re-crea sau trans-forma lumea, ideea ultimă ce răzbate din ea fiind aceea a atotputerniciei morţii.

Sentimentul inutilităţii oricărui efort creator transpare chiar din prima strofa, ce avansează planul abstract-noologic în care poetul se include de la început, prin utilizarea persoanei I singular *(înnegrit-am).* Reluarea titlului poeziei în primul vers, structurile repetitive *cu... şi cu...* („Cu gîndiri şi cu imagini"), *şi... şi...* („Ş-ale cărţii, ş-ale vieţii"), topica inversă, atît la nivelul întregii propoziţii (Cind —> P —»■ S), cît şi la nivelul sintagmei *înnegrit-am* (V —> Aux), utilizarea cantitativului *multe* şi a modalului de întărire *chiar din* creează sugestia de travaliu intens, reluat obsesiv, la nesfîrşit. Împins de un demon ciudat, poetul a început să scrie „chiar din zorii tinereţii", însă creaţia îi pare inexorabil minată de un rău ontologic fundamental. Verbul *a înnegri* determină doi termeni din sfere semantice diferite *{carte,* respectiv *viaţă),* legaţi sintagmatic prin determinantul comun *pagini:* „înnegrit-am multe pagini: / Ş-ale cărţii, ş-ale vieţii", astfel încît sensul conotativ decelabil din context pare să fie acela de travaliu inutil, zadarnic. Această conjectură e verificată de recurenţa

în strofele următoare a unor termeni ce trimit către izotopia /întunecare/, cu referire tot la efortul creator: *întuneric* („Urmărind prin întuneric / Visul vieţii-mi cel chimeric"), *negru* („Negru-i gîndul, şchiop e viersul"). Pe lîngă această izotopie se mai poate decela încă una înrudită - /moarte/ -, evidentă în prima versiune a poemului, dar şi în a doua parte a versiunii în discuţie *{piramidă, mormînt, moartă, a dormi, raclă).* Se observă că verbul *a înnegri* are, în raport cu termenii ce generează izotopia /existenţă/ *(viaţă, tinereţe),* un sens negativ, astfel încît el intră în raport de contiguitate cu termenii ce trimit spre izotopia /non-existenţă/. Obsesia morţii pare să fi pus definitiv stăpînire pe *gîndirea* poetului, reflectîndu-se inevitabil şi în creaţia sa, văzută ca *imagine* a universului său interior.

Strofa a doua debutează cu imperativul negativ *nu urmaţi,* care introduce o opoziţie categorică între poet şi receptorii săi, aceştia fiind sfătuiţi să renunţe a pătrunde în tenebrele *gîndirii* (fanteziei) poetului (dezlănţuită „prin întuneric"), în lumea obscură a sinelui obsedat mereu de un „vis chimeric" (al nefiinţei?). Urmărind recurenţa termenului *vis* pe parcursul întregii creaţii eminesciene, se constată că acesta e aproape întotdeauna asociat morţii: „Cum s-o stinge, totul piere ca o umbră-n întuneric, / Căci e vis al nefiinţii universul cel chimeric..." *(Scrisoarea I);* „Căci vis a morţii eterne e viaţa lumii întregi" *(Memento mori)* etc. Cantonarea în această lume imaginară lipsită de speranţă e văzută în consecinţă ca o „greşeală", poetul fiind conştient de pericolul seducţiei sale irezistibile şi diabolice. Nevoia schopenhaueriană de aneantizare, de anulare a „voinţei de a trăi", văzută ca un rău ontologic fundamental, răzbate din întreaga creaţie a poetului, vezi şi ultimele versuri ale primei versiuni: „Sub a morţii mele faclă / Doarme dragostea în raclă."

Strofele următoare (a treia şi a patra) pun problema dihotomiei formă / conţinut în poezie, chestiune reluată obsesiv de Eminescu în mai multe texte. Cele două strofe sînt structurate după două izotopii contrastante: /raţional/ *vs* /iraţional/ - pe de o parte *învăţ, normă, formă, minte,* pe de altă parte *fantazie, gînd, viers, idei.* Poetul îşi deplînge incapacitatea de a impune o rigoare formală creaţiei sale, abandonîndu-se complet fluxului debordant al imaginaţiei, care e văzută ca o forţă ce se sustrage controlului raţiunii prin dobîndirea de seme umane autonome: „Fantazia fără formă / Rătăcit-a, vai! cu mersul". Nesupunîndu-se regulilor, *viersul* devine *şchiop,* aşadar imperfect. In strofa a patra apare ideea unui travaliu intelectual intens, sugerat de verbele dinamice *a arde, a bate, a împle* şi de structura iterativă *ard în frunte, bat sub tîmple.* Acestui tumult extraordinar al interiorităţii îi corespunde o „îmbrăcăminte prea bogată", adică o formă fastuoasă, barocă, „fără minte", opusă deci rigorii clasice. Ocurenţa termenului *îmbrăcăminte,* ca metaforă a formei poetice, ne trimite intertextual la corespondentul său din poemul *Epigonii* - „strai de purpură şi aur peste ţarina cea grea" -, corespondenţă întărită şi de contiguitatea termenilor cu care aceştia *(îmbrăcăminte,* respectiv *strai)* se combină în plan sintagmatic: *piramidă, mormînt,* respectiv *ţărînă,* al căror nucleu semantic comun e moartea.

Poezia e privită aşadar ca o iluzie, ca o amăgire, bogăţia formei creînd impresia unui univers ideatic extraordinar ce se ascunde sub somptuosul veştmînt. Surpriza finală a descoperirii mistificării e creată de contrastul dintre proliferarea nesfîrşită a formelor, sugerată de substantivele la plural nearticulat *sfinxuri, alee, monoliţi, propilee* şi solitudinea regelui care *doarme singur în raclă;* pe de altă parte, de opoziţia dintre verbele de mişcare *a intra, a sui* şi verbul *a dormi* şi, în fine, de exclamaţia *Cînd acolo!* cu efectul cel mai puternic. Singurătatea absolută a regelui mort în raclă poate simboliza în acelaşi timp „o criză a gîndirii înstrăinate" (cf. Ioana Em. Petrescu), o ruptură irevocabilă între această gîndire şi lumea căreia i-a dat fiinţă. Obosită a mai crea iluzii, gîndirea se retrage în sine, abandonîndu-şi creaţia. Aventurarea în acest univers halucinant duce în mod fatal către concluzia ultimă că „totul e deşertăciune", singura menire a poeziei fiind poate aceea de exorcizare a angoasei morţii prin crearea de universuri compensatorii, simulacre strălucitoare ale neantului, ale „abisului ontologic".

IV.

Problematica

stilului IV. 1.

Stilul şi

stilistica

Termenul *stil* provine din limba latină *(stilus,-i* = condei, instrument de scris). Mai tîrziu acest cuvînt a dezvoltat, datorită retoricii antice, şi un sens figurat, anume acela de „variantă, mod de a scrie", sens acceptat în genere pînă în zilele noastre.[42] Din timpul lui Winckelmann (sec. XVIII), care delimita cu ajutorul ei perioadele succesive din istoria artei greceşti, noţiunea de stil a început să joace un rol fundamental în ştiinţele umaniste, sfera sa de utilizare lărgindu-se foarte mult (de la fenomenele individuale şi colective din domeniul lingvistic la cele din toate artele şi chiar din toate compartimentele culturii, stilurile delimitîndu-se după diverse criterii, precum: unitate creatoare, şcoală, perioadă, popor etc). Se vorbeşte astfel nu numai de stiluri literare şi artistice, ci şi de stiluri de mobilier, vestimentaţie, tunsoare şi chiar de comportament uman, căci, după cum afirma naturalistul Buffon, *„Le style c'est l' homme même".*

Ca ştiinţă autonomă, **stilistica** s-a constituit la începutul secolului XX, prin contribuţia esenţială a lui Wilhelm von Humboldt şi Charles Bally, dezvoltîndu-şi ulterior două direcţii principale: **stilistica lingvistică,** ce studiază în primul rînd stilurile funcţionale ale limbii (beletristic, ştiinţific, juridic, administrativ şi publicistic) şi **stilistica estetică (literară),** ce studiază stilurile din literatură, fie ele individuale (stilurile diferiţilor autori sau opere) sau colective (stilurile speciilor, genurilor, curentelor sau epocilor literare). Ambele discipline pornesc de la constatarea că limbajul are mai multe funcţii, identificate încă de retoricile Antichităţii, dar explicate prin studii sistematice abia în secolul XX. Astfel, în 1923, Ogden şi Richards (în lucrarea *The Meaning of Meaning)* fac distincţia între o funcţie *referenţială* şi una *afectivă* a comunicării lingvistice, acestea corespunzînd în fond „intenţiilor" *tranzitivă* şi, respectiv, *reflexivă,* pe care Tudor Vianu le va defini în 1941, în studiul *Dubla intenţie a limbajului şi problema stilului* din deschiderea volumului *Arta prozatorilor români.* În actul comunicării, susţine Vianu, vorbitorul în acelaşi timp „comunică şi se comunică", adică stabileşte un „raport social", dar se şi eliberează de o „stare sufletească individuală", cele două „intenţii" aflîndu-se într-un „raport de inversă proporţionalitate", căci cu cît comunicarea se adresează unui cerc mai larg de receptori, cu atît „se împuţinează şi păleşte reflexul vieţii interioare care a produs-o".[43] În comunicarea poetică, funcţia reflexivă prevalează asupra celei tranzitive, ajungîndu-se chiar la situaţii-limită în care aceasta din urmă este negată (de pildă, în discursul suprarealist). În locul clasificărilor dihotomice ale funcţiilor limbajului stabilite de Ogden şi Richards sau Vianu, Pierre Guiraud adoptă o clasificare trihotomică: funcţia *noţională* (corespunzătoare funcţiilor *referenţială* şi, respectiv, *tranzitivă),* funcţia *expresivă* (corespunzătoare *afectivităţii* sau *reflexivităţii* spontane) şi funcţia *impresivă* (corespunzătoare *afectivităţii* sau *reflexivităţii* intenţionate), aceasta realizîndu-se cu precădere în comunicarea literară. Roman Jakobson identifică, în raport cu „factorii constitutivi" din actul vorbirii - *emiţătorul, destinatarul* sau *receptorul, mesajul, contextul* sau *referentul, codul* şi *contactul* (legătura materială sau psihologică dintre emiţător şi receptor) -, nu mai puţin de şase funcţii ale comunicării, respectiv *emotivă* sau *expresivă, conativă, poetică, referenţială, metalinguală* şi *fatică.* Funcţia poetică, centrată asupra „individualităţii mesajului", este accesorie

42 Henryk Markiewicz, *op. cit.,* p. 109.

43 Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români,* Editura Albatros, Bucureşti, 1977, p. 9.

în „alte activităţi verbale", în timp ce în poezie este predominantă, fără a fi însă singura. „Individualizarea mesajului" se realizează la toate nivelele comunicării literare, de la cel fonetic la cel semantic.

În consecinţă, prin stil se poate înţelege în general rezultatul modului în care un vorbitor (sau grup de vorbitori) selectează dintr-o gamă teoretic infinită de posibilităţi de comunicare *(limba)* numai pe acelea care îi sînt proprii ca individualitate şi pe care le consideră adecvate scopurilor sale sociale *(vorbirii)*[44]. Stilul se defineşte nu numai prin raportare la un individ, ci şi la un grup socio-lingvistic, la o epocă, vîrstă etc. In comunicarea literară, stilul se caracterizează prin următoarele atribute:

- *Individualitate* (stilul defineşte specificitatea unui scriitor, unei grupări literar-artistice, unui curent literar, unei epoci etc.)
- *Unitate* (stilul reprezintă un sistem funcţional de trăsături interdependente)
- *Intenţionalitate* (fiind rezultatul funcţiei *impresive* sau *poetice,* stilul în comunicarea literară implică expresivitatea intenţionată, elaborată).

Vorbind despre stil în comunicarea literară, se pun în discuţie două probleme fundamentale: cea a raportului care se stabileşte între stilul beletristic şi celelalte stiluri funcţionale ale limbii şi, respectiv, cea a criteriilor de delimitare a stilurilor individuale. Faţă de stilurile funcţionale, cel beletristic ocupă o poziţie variabilă: astfel, în unele curente literare şi mai ales în unele specii ale acestora (ca, de pildă, tragedia în clasicism), stilul beletristic se opune celorlalte ca un sistem distinct, specific, iar alteori (ca, de pildă, în proza realistă sau naturalistă) el combină liber, modelează şi valorifică elemente aparţinînd diferitelor stiluri funcţionale; totodată, în funcţie de scopul urmărit, el depăşeşte de multe ori graniţele limbii literare, înglobînd arhaisme, regionalisme, elemente de argou sau elemente aparţinînd limbajelor profesionale.[45] În ceea ce priveşte stilul literar individual, se identifică în primul rînd un **stil al operei literare** (deci al enunţului lingvistic ce constituie textul ca atare), acesta comportînd mai multe definiţii:

1) Întrebuinţarea individuală a limbii, adică rezultatul abaterilor cantitative sau calitative de la norma generală (limba standard) sau norma proprie situaţiei date (genul, specia, curentul literar etc):
astfel, de pildă, Karl Vossler definea stilul (în 1904) ca „întrebuinţarea individuală a limbii spre deosebire de întrebuinţarea generală a acesteia", iar Ch. E. Osgood (în 1960) ca „abaterile individuale de la normele prevăzute pentru situaţia în care se desfăşoară codarea, aceste abateri manifestîndu-se în proprietăţile statistice ale acelor trăsături structurale pentru care există un anumit grad de selectare în cadrul codului întrebuinţat".

2) Sistemul modalităţilor expresive care completează sau modifică informaţia semantică de bază cuprinsă într-un enunţ: astfel, Boris Tomaşevski susţine (în 1959) că trebuie să numim fenomene stilistice „numai pe acelea care nu constituie un obiect al cunoştinţelor, ci doar însoţesc acest obiect", iar Michael Riffaterre defineşte stilul (în 1961) drept „sistemul de opoziţii care aduc modificări expresive (intensitatea reprezentării, coloritul emoţional, conotaţia estetică) în enunţul lingvistic, în procesul de comunicare minimală"; şi Tudor Vianu (în 1941) înţelegea prin stilul unui scriitor „ansamblul notaţiilor pe care el le adaugă expresiilor sale tranzitive şi prin care comunicarea sa dobîndeşte un fel de a fi subiectiv, împreună cu interesul ei propriu-zis artistic".

3) Modul, sistemul sau rezultatul formării materialului lingvistic, adică al selecţiei, combinării şi transformării acestuia din perspectivă genetico-lingvistică. descriptivă şi funcţională; astfel, V. Vinogradov defineşte stilul (în 1923) ca „sistemul de selectare creator-estetică a

44 Dihotomia *limbă / vorbire (langue /parole;* fr.) a fost relevată pentru prima oară de Ferdinand de Saussure.

45 Heniyk Markiewicz, *op. cit.*, p. 110.

interpretării şi a modului de dispunere a diferitelor elemente lingvistice"; iar Pierre Guiraud (în 1954) ca „aspectul enunţului în urma alegerii mijloacelor de expresie, determinate de natura persoanei care vorbeşte sau scrie".

4) Expresia eului creator: astfel, Leo Spitzer consideră (în 1925) că „stilul reprezintă exprimarea necesară, condiţionată biologic, a acelui *psyche* individual"; J. Kleiner îl defineşte (în 1946) ca „limbajul formaţiunilor verbale organizate, format - în afara acţionării legilor generale ale limbii - după legi distincte în legătură cu o anumită fizionomie psihică colectivă sau individuală"; iar Roland Barthes (în 1953) ca „limba autarhică, cufundată numai în mitologia personală şi tainică a scriitorului, în acel 'subfizic' al cuvîntului, unde iau naştere primele îmbinări între cuvinte şi lucruri, unde apar o dată pentru totdeauna toate marile teme verbale ale existenţei sale".[46]

Comună tuturor acestor definiţii este concepţia despre stil ca „modalitate de constituire a enunţului lingvistic", aceasta realizîndu-se printr-un dublu sistem de opoziţii: faţă de un „enunţ nemarcat" (L. Hjelmslev), pur referenţial („tranzitiv"), neutru, aşadar faţă de „gradul zero al scriiturii" (Barthes) şi, în al doilea rînd, faţă de tradiţia existentă a constituirii lingvistice într-o specie literară dată. Sarcina stilisticii ar fi, în consecinţă, aceea de a studia faptele de stil atît din punctul de vedere al structurii lor lingvistice specifice, cît şi din acela al scopului şi eficienţei lor în cadrul textului respectiv, aceasta servindu-i în final la evaluarea lui.

În afară de stilul individual al unei opere sau al unui autor, se mai vorbeşte de stilul unui curent, unei mişcări sau chiar al unei epoci literare. Prin **curent literar** se înţelege fie un ansamblu (sistem) de opere literare genetic înrudite, omogene şi înzestrate cu trăsături comune (atît de ordin formal - al speciei, compoziţiei şi limbajului -, cît şi din punct de vedere al conţinutului - al tematicii şi al viziunii asupra lumii), fie un complex evolutiv de trăsături comune pentru acea mulţime de opere.[47] În cultura modernă (de la Renaştere încoace) s-au definit cîteva curente literar-artistice fundamentale, şi anume **barocul** (sec. XVII-XVIII), **clasicismul** (sec. XVII, în Franţa), **romantismul** (sec. XIX), **realismul** şi **naturalismul** (sfîrşitul sec. XIX), **simbolismul** şi **parnasianismul** (sfîrşitul sec. XTX - începutul sec. XX), **expresionismul, futurismul, dadaismul, suprarealismul** etc. (sec. XX). Fără îndoială că se pot distinge anumite constante stilistice pentru fiecare curent literar în parte, cum ar fi, de pildă, preferinţa pentru o anume figură retorică (antiteza în romantism, expresie a armoniei contrariilor, ca dealtfel şi oximoronul în baroc), pentru un anumit procedeu compoziţional (portretul moral în clasicism sau sinestezia în simbolism) sau pentru o anumită specie literară (tragedia în clasicism, drama şi meditaţia în romantism etc). Deşi toate aceste mijloace de expresie au apărut cu mult timp înainte şi au continuat să fie folosite şi după moartea curentelor respective, acestea le-au utilizat în mod sistematic, preferenţial, argumentînd necesitatea lor în programe estetice sau în activitatea critică.[48] Pe de altă parte, fiecare curent sau mişcare literară îşi elaborează în mod programatic un sistem de norme estetice specifice, cum ar fi ierarhizarea lexicului, separarea rigidă între literar şi non-literar sau regula celor trei unităţi în clasicism, abolirea ierarhiilor lexicale, interesul pentru culoare şi contrast în limbă sau cultivarea formelor argotice în romantism, cultivarea simbolurilor şi a sinesteziilor în simbolism etc.[49] În raport cu aceste sisteme normative proprii fiecărui curent în parte, se conturează stilurile individuale ale autorilor şi operelor ce se încadrează în curentul respectiv, acestea păstrînd anumite constante specifice şi, în acelaşi timp, diferenţiindu-se printr-o serie de abateri de la normele proprii acestuia.

IV. 2. Figurile de stil

46 *Ibidem,* pp. 112-114.

47 *Ibidem, pp.2l6-217.*

48 Silvian Iosifescu, *Construcţie şi lectură,* Editura Univers, Bucureşti, 1970, p. 318.

49 *Ibidem,* p.316.

Stilul se defineşte printr-un ansamblu de fapte lingvistice („figuri ale limbajului") datorită cărora discursul verbal respectiv se individualizează în raport cu alte enunţuri. Pierre Fontanier definea aceste „figuri ale discursului" drept *„aspectele, formele, întorsăturile mai mult sau mai puţin deosebite şi de un efect mai mult sau mai puţin izbutit, prin care discursul, în exprimarea ideilor, gîndurilor şi sentimentelor, se îndepărtează mai mult sau mai puţin de ceea ce ar fi fost exprimarea simplă şi banală"*[50] Aşadar, figura instituie o distanţă, un *hiatus* între enunţul literar real şi un enunţ standard virtual, neutru din punct de vedere stilistic, caracterizat prin *„exprimarea simplă şi banală'.*[51] Există şi situaţia cînd, în mod paradoxal, însăşi absenţa sistematică a figurilor constituie o figură, un semn definit tocmai prin absenţa de semn, situaţie numită în retorică „grad zero" (aceasta se întîlneşte în special în tragedia clasică, fiind o marcă a simplităţii şi sobrietăţii şi de aceea numită „figură a sublimului").

Din punctul de vedere al gramaticii, orice semn verbal (de la cuvînt la frază) are o *formă* (sunetele se succed într-o anumită ordine pentru a forma cuvîntul, cuvintele la rîndul lor se succed într-un anume fel pentru a forma o propoziţie etc). Din punctul de vedere al retoricii, însă, un semn verbal capătă formă abia atunci cînd aceasta poate fi comparată cu forma altui semn verbal care ar fi putut fi utilizat în locul său. Astfel, un cuvînt precum *catarg* sau o propoziţie precum *Nu-i urîtă.* nu au în sine o formă retorică decît atunci cînd sînt comparate cu alte semne virtuale echivalente (de pildă, *catarg* în loc de *corabie,* ca în versul eminescian „îţi dau catarg lîngă catarg" - procedeu numit sinecdocă -, sau *Nu-i urîtă.* în loc de *E frumoasă.).* Ca atare, existenţa şi caracterul figurii sînt în mod absolut determinate de existenţa şi caracterul semnelor virtuale cu care vorbitorul compară semnele reale, afirmîndu-le echivalenţa semantică. Filozoful Blaise Pascal afirma deja în sec.XVII că: „Figura e purtătoare de absenţă şi de prezenţă", iar lingvistul Charles Bally va spune în sec. XX că „expresivitatea tulbură linearitatea limbajului, făcînd perceptibilă prezenţa unui semnificant *(catarg)* şi totodată absenţa unui alt semnificant *(corabie)".* Dacă un semn sau o suită de semne lingvistice alcătuiesc doar o linie, această formă lineară fiind obiectul gramaticii, figura (adică forma retorică) este o *suprafaţă* delimitată de linia semnificantului prezent şi de cea a semnificantului absent.[52] Aşadar, orice figură e, în principiu, traductibilă, ea purtînd cu sine, după cum susţine Genette, propria traducere, „vizibilă în transparenţă, ca un filigran sau un palimpsest, sub textul său aparent".[53] Aceasta nu înseamnă însă că ea poate fi şi tradusă, fără a-şi pierde astfel calitatea de figură: chiar dacă interpretul ştie că termenul *catarg* desemnează o corabie, el mai ştie că o desemnează altfel decît o face termenul *corabie;* aşadar, sensul e acelaşi, însă semnificaţia, adică raportul dintre semn şi sens, este diferită, iar poezia depinde nu de sensuri, ci de semnificaţii. „Figura - conchide Genette - nu e deci nimic altceva decît un sentiment al figurii şi existenţa sa depinde în întregime de conştiinţa pe care o capătă sau nu cititorul în legătură cu ambiguitatea discursului ce i se propune. (...) valoarea unei figuri nu e dată în cuvintele care o compun, din moment ce ea depinde de o distanţă *(écart)* între aceste cuvinte şi cele pe care cititorul le percepe mental dincolo de ele 'într-o perpetuă depăşire a lucrului scris'."[54]

Se pune atunci întrebarea de ce figura semnifică mai mult decît expresia sa literală şi de unde provine acest surplus de sens. Răspunsul se află în ceea ce semiologia modernă defineşte drept *conotaţie.* Atunci cînd cuvîntul *catarg* desemnează o parte componentă a unei ambarcaţiuni, avem de-a face cu o simplă denotaţie, semnificaţia sa fiind în acest caz arbitrară (nu există un raport natural între cuvînt şi referentul său, ci acestea sînt legate printr-o convenţie socială), abstractă (cuvîntul nu desemnează un obiect concret, ci un concept) şi univocă (desemnarea acestuia e lipsită de ambiguitate). Cînd însă acelaşi cuvînt este utilizat pentru a desemna, prin sinecdocă (partea pentru întreg), o corabie, semnificaţia e mult mai complexă: ea este *concretă* (pentru că este ales

50 Pierre Fontanier, *Figurile limbajului,* Editura Univers, Bucureşti, 1977, p. 46.

51 Gerard Genette, *Figuri,* Editura Univers, Bucureşti, 1978, p. 87.

52 *Ibidem,* p. 90.

53 *Ibidem, pp. 90-91.*

54 *Ibidem,* p. 95.

pentru desemnarea ambarcaţiunii un anumit detaliu material), *motivată* (pentru că este preferat acest detaliu - catargul - şi nu altul, de pildă pînzele) şi *ambiguă* (întrucît se referă în acelaşi timp, literal, la catarg şi figurat, la corabie, vizînd deci întregul prin intermediul părţii *(pars pro toto).* Caracterul motivat, ce diferă pentru fiecare tip de figură în parte (printr-un detaliu la sinecdocă, printr-o asemănare la metaforă, printr-o exagerare la hiperbolă etc.) constituie, după Genette, „însuşi sufletul figurii". Spunînd *catarg* în loc de corabie, vorbitorul denotează corabia, dar în acelaşi timp conotează motivaţia „prin detaliu, devierea sensibilă imprimată semnificaţiei şi deci o anumită modalitate de viziune sau de intenţie". Această modalitate sensibilă reprezintă pentru retorică specificul expresiei poetice, căci, după cum susţine Lamy, „poeţii nu folosesc decît expresiile care alcătuiesc în imaginaţie o pictură sensibilă şi tocmai de aceea metaforele, care sensibilizează toate lucrurile, sînt atît de frecvente în stilul lor".[55]

Evident că statutul prin excelenţă subiectiv al figurilor (faptul că existenţa lor depinde exclusiv de conştiinţa receptorului) a născut nevoia firească a spiritului raţional de a le defini şi clasifica printr-un consens general, astfel încît tratatele de retorică le-au dedicat un capitol de maximă importanţă. Astfel, una dintre cele mai comune clasificări are drept criteriu formele afectate, figuri referitoare la cuvinte, considerate în ceea ce priveşte forma lor *(figuri de dicţie)* sau în ceea ce priveşte semnificaţia lor *(tropi),* figuri referitoare la numărul şi ordinea cuvintelor dintr-o propoziţie *(figuri de construcţie),* figuri referitoare la „alegerea şi potrivirea cuvintelor" *(figuri de elocvenţă),* figuri referitoare la o frază *(figuri de stil)* sau la un enunţ *(figuri de gîndire).* Insă, după cum susţine Genette, acest mod de clasificare, de ordin pur logic, nu spune nimic despre valoarea semnicantă a figurilor luate în consideraţie. La polul opus se află modul de clasificare de ordin pur psihologic, afectiv, care constă în disocierea figurilor în funcţie de valoarea psihologică a acestora, ce depinde de caracterul devierii impuse expresiei. După funcţiile limbajului definite de Pierre Guiraud, această valoare poate fi *expresivă,* atunci cînd o figură e dictată de un anume sentiment, *impresivă,* cînd urmează să provoace un anume sentiment, sau atît *expresivă,* cît şi *impresivă,* din moment ce se postulează concordanţa dintre starea de spirit a autorului şi cea a lectorului. Retoricianul francez Lamy a împins cel mai departe interpretarea afectivă a figurilor, el identificînd în fiecare dintre acestea „caracterul" unei pasiuni distincte (astfel, de pildă, elipsa e explicată prin faptul că „o pasiune violentă vorbeşte atît de repede încît cuvintele nu o pot urma", iar repetiţia prin aceea că „omului pasionat îi place să se repete, iar omului mînios să lovească de mai mult e ori").[56] Alţi retoricieni acordă mai puţină importanţă afectivităţii şi mai multă gustului şi imaginaţiei (de pildă, scoţianul Hugh Blair propune o împărţire în figuri ale imaginaţiei şi figuri ale pasiunii).

O inedită clasificare a figurilor e aceea propusă de Grupul μ în lucrarea *Retorica poeziei.* Figura e definită ca o *deviere* de la normă, percepută de lector printr-o *marcă* a ei şi apoi redusă datorită prezenţei unui *invariant,* ansamblul acestor operaţii producînd un efect estetic specific, numit *ethos,* care este „adevăratul obiect al comunicării artistice". Ca atare, descrierea completă a figurii ar trebui săcomporte în mod obligatoriu descrierea devierii, a mărcii, a invariantului şi a ethosului ei. Există patru categorii fundamentale de figuri:

- *metaplasmele* - figuri care acţionează asupra aspectului sonor sau grafic al cuvintelor şi asupra unităţilor inferioare cuvîntului (figuri fonetice): apocopa, sincopa, epenteza, diereza, rima, asonanta, aliteraţia, arhaismul, neologismul etc;
- *metataxele* - figuri ce acţionează asupra structurii frazei (figuri sintactice şi topice): elipsa, enumeraţia, inversiunea, anacolutul, hiperbatonul, chiasmul etc.;
- *metasememele* - figuri ce înlocuiesc un semem (cuvînt) prin altul prin modificarea seme lor (unităţilor minimale de semnificaţie) de gradul zero (figuri lexicale propriu-zise) - de exemplu metafora „mîndrul soare" pentru a desemna un erou falnic. Intră în această categorie comparaţia, metafora, metonimia, sinecdoca, oximoronul ş. a.;

---

55 *Ibidem,* p. 98.

56 *Ibidem,* p. 96.

• *metalogismele* - figuri ce modifică relaţiile de semnificaţie fără a înlocui valorile lexicale, schimbînd datele percepţiei şi nu denumirile lor (de exemplu „soarele negru", „pămîntul roşu" etc). Se încadrează aici repetiţia, inversiunea, litota, eufemismul, hiperbola, alegoria, parabola, ironia, paradoxul etc.

În ceea ce ne priveşte, vom adopta o clasificare a figurilor în funcţie de nivelele limbii la care se realizează expresivitatea.

IV. 3. Nivelele de expresivitate ale textului literar

1. Nivelul fonetic

Cercetătorii au remarcat faptul că sonorităţile anumitor cuvinte pot deveni sugestive, contribuind uneori esenţial la constituirea semnificaţiei. Chiar şi Platon a remarcat existenţa unui simbolism al sunetelor, care ar fi avut o mare influenţă în formarea limbilor în general (astfel, el deosebea semnificaţiile cuvintelor greceşti *mikros* şi *makros* după sugestiile lor sonore: „*i* semnifică ceea ce este mic şi delicat, iar *a* ceea ce este mare şi puternic"[57]; aşadar, vocalele închise ar fi în general asociate dimensiunilor mici - *mic, petit, piccolo* etc. -, iar cele deschise dimensiunilor mari - *mare, grand, balşoi* etc). Onomatopeele sînt formaţiuni lingvistice care imită anumite sunete naturale *(bum, pleosc, orăcăit, zumzet, a bîzîi, a hunii* etc.), însă ele diferă de la o limbă la alta. Unele sunete sau formaţiuni sonore sînt asociate anumitor impresii senzoriale (de pildă, consoana lichidă *l* asociată cu labialele *m, p* sau *n* creează impresia de lentoare, moliciune - *moale, clăpăug -,* vibranta ***r*** sugerează dinamism sau dezordine - *răpăială, harababură* etc.) sau chiar anumitor stări psihice (de exemplu, acumularea de vocale închise induce de obicei tensiune, anxietate, ca în poezia lui Bacovia). La nivelul unor sintagme, repetiţia anumitor sunete poate sugera anumite mişcări sau poate da naştere unor imagini auditive, procedeu cunoscut sub numele de *armonie imitativă* (ca în versul lui Coşbuc: *„Şi zalele-i zuruie crunte"),* exploatat mai ales în poezia instrumentalistă. Mai subtil este *simbolismul fonetic,* procedeu prin care sînt sugerate anumite stări emoţionale prin reiterarea anumitor sunete în concordanţă cu semnificaţia rezultată din context (de pildă, la Eminescu: *„$ufletu-mi nemîngîiet /îndulcind cu dor de moarte",* sau la Bacovia: *„Prin măhălăli mai neagră noaptea pare").* Poeţii Renaşterii şi ai Barocului simbolizau susurul lin al pîraielor şi farmecul unui peisaj „plăcut" prin acumularea consoanelor lichide şi nazale. Un sunet nu poate însă genera efecte de simbolism sonor decît numai atunci cînd devine pregnant prin repetare sau prin plasarea sa într-o poziţie specială, numai semnificaţiile indicînd direcţia spre obiectul simbolizat. Un caz extrem de simbolism sonor e acela în care fonemelor (vocalelor în special) li se atribuie calităţi cromatice (aşa-numita „audiţie colorată"), ca în sonetul *Voyelles (Vocale)* de Rimbaud: „A *negru, E alb, I roşu, U verde, O albastru, vocale, / Voi spune într-o zi naşterile voastre latente."* Totuşi, împerecherea dintre sunete şi culori e fără îndoială subiectivă, arbitrară şi nici în privinţa interpretării simbolismului fonetic nu domneşte unanimitate.

Expresivitatea la nivel fonetic a fost absolutizată de curentele de avangardă ale secolului XX (expresionismul, futurismul, dadaismul, suprarealismul ş. a.), care reiterează mitul „poemului originar" *(Urgedicht),* un poem apărut mult înaintea cuvintelor (a limbajului articulat), prin care poetul ar fi reuşit să comunice deplin adevărul Fiinţei. Dorind să recupereze puritatea iniţială a limbajului, fatalmente pierdută ca urmare a transformării lui într-un instrument convenţional de comunicare, avangardiştii încearcă să creeze o limbă poetică nouă, *sui generis:* astfel, futuristul rus Vladimir Hlebnikov inventează limba *zaum,* Tristan Tzara scrie poeme *maori,* Virgil Teodorescu scrie un poem în *leopardă* etc, iar alţi avangardişti, ca Hugo Ball, Kurt Schwitters ş. a. compun poezie fără cuvinte, pur sonoră.

---

57 Wolfgang Kayser, *Opera literară,* Editura Univers, Bucureşti, 1979, p. 153.
Grupul u. *Retorică generală,* în *Poetică şi stilistică. Orientări moderne, op. cit.,* p. 404.

2. Nivelul lexical

La acest nivel ne interesează în primul rînd raportul dintre fondul principal lexical şi celelalte sfere ale lexicului prezente într-un text literar (arhaisme, neologisme, regionalisme, vulgarisme, elemente de argou, elemente de jargon, termeni religioşi etc.). Structura lexicală a operei se află în strînsă legătură cu tematica ei (de pildă, într-un roman istoric pot predomina arhaismele, în vreme ce într-un roman ce vorbeşte despre lumea rurală pot să abunde regionalismele), cu curentul sau mişcarea literară căruia/căreia îi aparţine (de pildă, într-un poem futurist predomină neologismele din sfera tehnicii moderne), cu specia literară în care se încadrează („stilul înalt" în tragedia clasică versus „stilul umil" în comedie), dar şi cu personalitatea autorului (mediul social din care provine, formaţia sa intelectuală, concepţiile sale estetice etc.).

În istoria literaturii au existat momente cînd structura lexicului poetic a fost reglementată de canoane estetice riguroase. în *Poetica,* Aristotel făcea deja distincţia între „graiul împodobit" al tragediei (aceasta fiind „imitarea unei acţiuni săvîrşite de oameni aleşi") şi, respectiv, vorbirea „grosolană" proprie comediei (aceasta imitînd isprăvile unor „oameni necioplişi"), discriminare care va fi absolutizată în clasicism (sec.XVII-XVIII), cînd vor fi formulate rigorile „stilului înalt" sub forma unor norme rigide vizînd retorica şi lexicul textului (acesta va fi complet epurat de vulgarisme). Argoul pătrunde în literatură odată cu romanul latin din sec. I e. n., care oferă pentru prima dată o imagine critică simili-naturalistă a societăţii timpului respectiv (vezi *Satyricon* de Petronius) şi va fi ulterior exploatat de numeroşi scriitori pentru a obţine efecte stilistice notabile (François Villon în Evul Mediu, Rabelais sau Shakespeare în Renaştere, Victor Hugo în romantism etc.). Poeţii manierişti şi baroci din sec. XVI-XVII (Gongora, Marino, Donne, Lilly ş. a.) vor prefera în schimb termenii preţioşi şi ornamentele stilistice întortocheate. Datorită interesului său special pentru evocarea istorică şi pentru folclor, romantismul aduce în literatură arhaismele şi termenii populari (vezi poezia lui Alecsandri sau Eminescu), iar ceva mai tîrziu, realismul şi naturalismul vor cultiva în mod sistematic şi regionalismele (vezi, de pildă, proza lui Slavici). Dimpotrivă, simbolismul şi mai ales mişcările de avangardă ale secolului XX introduc în poezie urbanismele şi neologismele tehnice, demolînd în acelaşi timp toate prejudecăţile privind structura lexicului literar.

Trebuie remarcat faptul că perceperea anumitor termeni lexicali drept neologisme, arhaisme, regionalisme etc. depinde nu numai de intenţia autorului, ci şi de nivelul intelectual al lectorului şi de momentul receptării. Astfel, din perspectiva lectorului din secolul XXI, cronicile lui Grigore Ureche şi Miron Costin sînt pline de arhaisme, deşi cuvintele respective erau folosite atunci în mod curent, unele fiind chiar neologisme (de pildă, *cafea* sau *puşcă).* Este, evident, o greşeală să se susţină existenţa arhaismelor în aceste texte, mai ales că intenţia autorilor n-a fost aceea de a plăsmui ficţiuni, ci de a oferi posterităţii un document veridic al societăţii vremii lor. Limba scrierilor lui Creangă le-a părut „rustică" intelectualilor de la *Junimea,* însă acesta n-a făcut decît să reproducă vorbirea mediului social din care provenea. Ca atare, structura lexicală a unui text trebuie întotdeauna raportată la momentul în care a fost elaborat şi la intenţiile autorului.

3. Nivelul morfologic

La acest nivel ne interesează în primul rînd raportul dintre grupul nominal şi cel verbal al textului, din acest punct de vedere definindu-se un *stil nominal* (static, caracterizat prin preponderenţa substantivelor), respectiv un *stil verbal* (atunci cînd predomină verbele, creîndu-se astfel impresia de dinamism, ca în următoarele versuri din *Scrisoarea III: „Mircea însuşi mînă-n luptă vijelia-ngrozitoare, / Care vine, vine,vine, calcă totul în picioare;").* Prezenţa, respectiv absenţa articolului hotărît poate genera efecte expresive remarcabile, ca în versurile eminesciene: *„Şi dacă ramuri bat în geam, /(...)/ Şi dacă stele bat în lac (...)"* etc. De asemenea, adjectivul poate fi în unele texte în mod evident căutat, iar în altele evitat, modificarea poziţiei sale faţă de

substantivul pe care-1 determină generînd de multe ori modificarea sensului (de pildă, *lucru mare / mare lucru).* Există două categorii de adjective: calificative *(pădure verde, stîlp înalt)* şi metaforice *(inimă arsă, noapte grea* etc.). Alte fenomene care trebuie urmărite sînt derivarea cu prefixe (ca în versul arghezian: *„Venită de neunde, necum şi la-ntîmplare")* sau cu sufixe, în special diminutivale, care de cele mai multe ori sugerează participarea afectivă a vorbitorului (ca în versurile lui Eminescu: *„De-aş avea o porumbiţă / Cu chip alb de copiliță, / Copiliță blîndişoară, / Ca o zi de primăvară, / Cîtu-ţi ţine ziuliţa / I-aş cînta doina, doinita, /I-aş cînta-o-ncetişor, / Şoptind şoapte de amor")* sau augmentative, acestea avînd de obicei valoare peiorativă *(prostălău, fătălău, băieţoi, golănoi, ţărănoi* etc.), prezenţa cuvintelor compuse, a locuţiunilor şi mai ales schimbarea valorii gramaticale (de pildă, substantivizarea adjectivului în versurile lui Zaharia Stancu: *„Amarul din coaja nucilor crude /(...)/ Amarul din seva cucutei înalte (...)").*

4. Nivelul sintactic

Cea mai simplă figură sintactică este **enumeraţia,** o acumulare de termeni care poate fi cantitativă (cu efecte stilistice remarcabile la Rabelais, de pildă: *„Ţiuituri, pocnete, hărmălaie, mirosuri amestecate, izuri de bălegar, abur de rachiu şi fum de pastrama pîrpălită, culori pestriţe, uluitoare, mătăsuri înflorate, străluciri argintii de oglinzi îţi luau auzul, nasul, ochii")* sau calitativă *(pehlivan, şnapan, ticălos, javră),* asindetică (atunci cînd termenii nu sînt legaţi lingvistic) sau sindetică (atunci cînd sînt legaţi printr-o conjuncţie). Uneori se realizează o intensificare în acumularea de termeni, procedeu numit **gradaţie,** care poate fi ascendentă (numită şi *climax* = scară; gr.) sau descendentă (numită şi *anticlimax)* şi poate desemna fie o figură de stil, fie un procedeu compoziţional în cazul textelor epice sau dramatice (trecerea gradată de la o situaţie la alta sau de la o stare a eroului la alta). Gradaţia se poate realiza în trepte de intensitate egală, ca în versul lui Petrarca: *„Binecuvîntată fie ziua şi luna şi anul..."*[58] sau inegală, ca în următoarele versuri din poemul *Viiaţa lumii* de Miron Costin: *„Trec zilele ca umbra, ca umbra de vară; / Cele ce trec nu mai vin, nici se-ntorc iară, / Trece veacul deşfrînat, trec ani cu roată, / Fug vremile ca umbra şi nici o poartă/ A le opri nu poate. Trec toate prăvălite / Lucrurile lumii şi mai mult cumplite."*

Altă figură sintactică fundamentală este **repetiţia,** care se poate realiza la toate nivelele textului, de la cel fonetic (de pildă, aliteraţia) pînă la cel al frazei (vezi, de pildă, refrenul), căpătînd chiar o maximă importanţă în poezia simbolistă (vezi versurile lui Bacovia: *„Copacii albi, copacii negri / Stau goi în parcul solitar: /Decor de doliu, funerar... / Copacii albi, copacii negri. //în parc regretele plîng iar..."* Atunci cînd un cuvînt se repetă la începutul mai multor versuri, propoziţii sau fraze succesive, figura respectivă se numeşte **anaforă** (ca în versurile lui Eminescu: *„Nimica, doar icoana-ţi, care mă însenina, / Nimic, doar suvenirea surîsului tău lin, /Nimic decît o rază din faţa ta senină, /Din ochiul tău senin"),* iar dacă un cuvînt se repetă în poziţie finală, avem de-a face cu o **epiforă** (de exemplu, în versurile lui Bacovia: *„Pe cînd, de argint, /în amurg de argint, / S-aprinde crai-nou"),* un caz particular de epiforă fiind refrenul. Cea mai complexă formă de repetiţie este **paralelismul sintactic,** procedeu constînd în repetarea aceleiaşi structuri sintactice în versuri, strofe, propoziţii sau fraze succesive (de pildă, în versurile lui Bacovia: *„Şi frunze albe, frunze negre; / Copacii albi, copacii negri; / Şi pene albe, pene negre, / decor de doliu, funerar...").* Dacă două construcţii sintactice care conţin o anaforă nu sînt ordonate paralel, ci „ca imagine şi contraimagine în oglindă", figura obţinută se numeşte **chiasm,** denumire derivată din numele literei greceşti X, care oferă o imagine grafică a construcţiei rezultate[59] (ca în versurile lui Bacovia: *„Şi plouă, şi ninge, - /Şi ninge, şi plouă").*

Altă figură sintactică interesantă este **zeugma,** construcţie în care un verb guvernează mai multe părţi de propoziţie sau fraze egal ordonate, însă avînd sensuri incompatibile *(„Mi-am lăsat*

58 Wolfgang Kayser, *op. cit.,* p. 172.

59 *Ibidem,* p. 174.

casa şi răbdarea.", în romanul *Don Quijote,* sau *„ea avea dureri de cap şi fete la curăţenie",* la Jean Paul). O figură oarecum înrudită este **anacolutul,** care constă în ruperea continuităţii sintactice, trecerea în interiorul aceluiaşi enunţ de la o structură sintactică la alta (ca în versurile lui Kleist: *„Îşi înfige, smulgîndu-i armura de pe trup, / Dintele îşi înfige în pieptul lui alb...").* Altă figură care apare mai ales în vorbirea dependentă de impresia de moment este **elipsa,** ce constă în omisiunea unei părţi a unei propoziţii sau fraze (de obicei a predicatului, ca în versurile lui Bacovia: *„Carbonizate flori, noian de negru... / Sicrie negre, arse, de metal, / Vestminte funerare de mangal, / Negru profund, noian de negru...").*

În privinţa topicii, orice abatere de la topica uzuală poartă numele de **hiperbaton.** Cel mai obişnuit caz este **inversiunea,** atunci cînd interesul vorbitorului se concentrează asupra unui anumit termen (ca în versul: *„Prin măhălăli mai neagră noaptea pare").* O formă specială de hiperbaton, înrudită şi cu anacolutul este **dislocarea sintactică,** atunci cînd unitatea sintactică a enunţului este ruptă prin plasarea unui termen în altă poziţie, inedită (ca în versurile lui Arghezi: *„Toţi sfinţii zugrăviţi în tindă / Cu acuarelă suferindă, / Ai cinului monahicesc, / Scrutîndu-l, îl dispreţuiesc").* **Izolarea sintactică** apare atunci cînd una sau mai multe părţi ale unei propoziţii sînt separate prin punct sau prin punct şi virgulă *(S-a dus. Departe. Printre străini).* La nivelul întregului discurs, mai trebuie urmărit raportul cantitativ dintre **parataxă** şi **hipotaxă,** adică dintre frazele formate prin coordonare şi cele formate prin subordonare. Atunci cînd vorbitorul eludează explicaţiile cauzale predomină parataxa (de pildă, în basm sau în literatura fantastică), iar atunci cînd, dimpotrivă, caută mereu explicaţii, predomină hipotaxa (de exemplu, în romanul analitic proustian).

5. Nivelul semantic

Figurile de stil care se pot identifica la acest nivel se împart în două categorii: figuri care nu modifică sensul cuvintelor (epitetele şi comparaţiile descriptive sau calificative) şi figuri care realizează un transfer semantic (tropii). Pe de altă parte, există figuri *microstructurale,* identificabile la nivelul sintagmelor sau propoziţiilor (metafora, metonimia etc.) şi, respectiv, figuri *macrostructurale,* identificabile la nivelul unor unităţi discursive mai mari (prozopopeea, parabola etc.).

Epitetul indică o calitate a unui obiect sau a unei acţiuni, putînd însoţi un substantiv sau un verb *(păr bălai, fuge iepureşte).* Atunci cînd se alunecă dintr-un plan semantic în altul, avem de-a face cu un **epitet metaforic** (de pildă, la Arghezi: *„Ce noapte groasă, ce noapte grea.l").* **Comparaţia** stabileşte un raport de analogie între două obiecte sau între două acţiuni pe baza unui element comun, numit *tertium comparationis* (al treilea termen al comparaţiei). Atunci cînd se realizează un transfer semantic, comparaţia respectivă devine **metaforică** *(„PIuţeşti ca visul de uşor"* la Eminescu).

Definirea tropilor luîndu-se ca punct de plecare transferul semantic se datorează lui Aristotel, care, în *Poetica,* a aplicat-o exclusiv **metaforei.**[60] Aceasta ar fi „trecerea asupra unui obiect a numelui altui obiect, fie de la gen la speţă, fie de la speţă la speţă, fie prin analogie". In fond, orice metaforă are la bază o analogie, căci, după Aristotel, a crea metafore izbutite înseamnă a şti să descoperi asemănările dintre lucruri (şi, în consecinţă, metafora ar fi semnul originalităţii creatoare, marca cea mai preţioasă a poeziei). în secolul I e.n, retoricianul latin Quintilian va defini metafora drept o comparaţie prescurtată *(brevior similitudo),* însă această definiţie simplistă nu poate fi satisfăcătoare. Cercetătoarea engleză Christine

60 Ştefan Munteanu, *Stil şi expresivitate poetică,* Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1972, p. 180.

Brooke-Rose, în lucrarea *A Grammar of Metaphor* (Londra, 1958), defineşte metafora drept „un transfer de semnificaţii între două cuvinte, suportul sau baza de translaţie (A) şi permutantul sau cuvîntul care provoacă fenomenul metaforic (B)". Ca şi comparaţia, metafora e creată în raport cu un *ax referenţial* (acel *tertium comparationis),* care leagă suportul de permutant, ca în *„rîsul de nestins al zeilor" (Iliada),* unde termenul A *(rîsul)* e legat de termenul B *(de nestins)* prin intermediul termenului absent *foc.* Metafora dobîndeşte aparenţa unei comparaţii, căci pentru a o explica este necesară aflarea acestui al treilea termen, deci construirea unei comparaţii *(rîsul nepotolit ca un foc de nestins).* Totuşi, spre deosebire de comparaţie, termenul terţ e constituit de o proprietate comună şi în acelaşi timp esenţial diferită - atît focul, cît şi rîsul sînt uneori de nepotolit, numai că nu pe aceeaşi cale, ele fiind în fond două fenomene lipsite de legătură; aşadar, termenul metaforic B seamănă cu A fără a fi însă identic cu acesta, ca urmare a transferului semantic şi a jocului dintre sensul propriu şi cel figurat. ,

Poetul Paul Eluard împărţea imaginile poetice în imagini realizate prin analogie (A este asemănător cu B) şi imagini realizate prin identificare (A este B), comparaţia făcînd parte din prima categorie, iar metafora din a doua.[61] Bazîndu-se pe o analogie, efectul stilistic al comparaţiei rezidă în virtutea termenului secund de a crea raporturi asociative, cu atît mai impresionante cu cît distanţa semantică dintre cei doi termeni este mai mare şi analogia mai puţin previzibilă (vezi comparaţia metaforică), însă cîmpul asociaţiilor e limitat la semnificaţia termenului secund, de obicei concret. Comparaţia nu poate sta în locul metaforei, căci ea nu modifică esenţial conţinutul termenului comparat, ci doar îl îmbogăţeşte cu elemente noi, primite de la termenul cu care acesta se compară. în cazul metaforei, termenul B îndeplineşte funcţia semantică a termenului A cu care se identifică, substituindu-1 şi eliminînd sensul care marchează asemănarea. Metafora, după cum susţine G. Esnault, nu este o comparaţie prescurtată, ci o comparaţie condensată, prin care spiritul creator afirmă o identitate intuitivă şi concretă. Spre deosebire de comparaţie, sensurile nu se alătură pe o axă orizontală, ci se întîlnesc şi se suprapun pe o axă verticală, printr-un act de intuiţie, aşadar traducerea metaforei înseamnă inevitabil sărăcirea semnificaţiei ei.

După cum susţine Jean Cohen, metafora nu e doar un simplu transfer de sens, ci o metamorfozare semantică, căci ea presupune o „pierdere" (suspendare) a sensului denotativ, pentru a da naştere unei noi semnificaţii la nivelul conotaţiilor.[62] De pildă, metafora din versul arghezian *„Văzduhul se închide cu lacăt şi zăvoare'"* capătă semnificaţie poetică numai dacă termenul *văzduh* nu mai înseamnă „spaţiu celest", ci „Dumnezeu, transcendenţa", iar verbul *a se închide* nu mai înseamnă „a se zăvori", ci „a se refuza cunoaşterii". Aşadar, sensul substantivului *văzduh* „se pierde" pentru a „reveni" în substantivul *transcendenţa,* a cărui semnificaţie „derivă" dintr-o trăsătură comună cu primul substantiv (infinitudinea); metafora se constituie deci prin reţinerea şi generalizarea unei note semantice (a unui *sem),* care substituie noţiunea, prin această substituţie eliminîndu-se vechiul semnificant şi modificîndu-se semnificatul (dacă termenul *văzduh* poate sugera ideea de infinitudine, nu o poate sugera şi pe aceea de spaţiu celest, aceasta fiind incompatibilă cu sensul de zăvorîre). Şi totuşi, imaginea concretă pe care o creează metafora în discuţie este chiar aceea a unui cer închis cu lacăte şi zăvoare şi acest caracter concret, sensibil, al metaforei va fi absolutizat în poezia modernă, încît metafora suprarealistă nici nu mai rezultă dintr-

61 *Ibidem,* p.188.

62 *Ibidem,* p.184.

o substituţie de termeni, ci dintr-o simplă alăturare : astfel, după cum subliniază Genette, dacă André Breton spune că *„Roua cu cap de pisică se legăna”* înseamnă că roua chiar are cap de pisică şi se leagănă.

Lingvistul Roman Jakobson defineşte metafora drept o substituţie prin similaritate făcută pe axa paradigmatică. Ea rezultă din conexiunea a două *seme*[63] egale existente în două *sememe* diferite, în urma căreia se realizează substituţia unui semem cu celălalt (de pildă, metafora *regina nopţii* a rezultat din substituirea termenului *lună* cu *regină,* pe baza unor seme comune: strălucire, unicitate, intangibilitate etc.). Prin această substituţie se adaugă semele specifice sememului *regină* (uman, animat, conducător) şi se elimină semele specifice sememului *lună* (astru ceresc, nonuman, inanimat), astfel încît, după cum arată Grupul μ în lucrarea *Retorică generală,* metafora nu este propriu-zis o substituire de sens, ci o modificare a conţinutului semantic a unui termen, modificare ce rezultă din conjuncţia a două operaţii de bază: adăugirea şi suprimarea unor seme.[64] „Metafora extrapolează, ea se bazează pe o identitate reală, manifestată prin intersectarea a doi termeni pentru a se afirma identitatea termenilor întregi. Ea extinde la *reunirea* celor doi termeni o proprietate care nu aparţine decît intersectării lor."[65] Aceasta înseamnă, după cum arată Wolfgang Kayser, că metafora stabileşte, „în torentul incandescent al sensibilităţii sau al viziunilor, o legătură care abrogă autonomia elementelor şi face din ele unul nou, un terţ".[66]

Cazuri particulare de metaforă sînt în primul rînd **personificarea** (figură macrostructurală ce constă în atribuirea de însuşiri umane fenomenelor ce ies din sfera umanului) şi **prozopopeea** (figură macrostructurală ce constă în a face să vorbească fiinţele absente, defuncte, inanimatele sau abstracţiunile).[67] Înrudită cu metafora este şi **alegoria,** care, ca şi aceasta, realizează un transfer de

[2] *Ibidem,* p.189.

sens, însă pe baza unei analogii convenţionale, căci ea are o cheie cunoscută de cititor sau chiar explicitată de autor (ca în romanul *Istoria ieroglifică* de Dimitrie Cantemir, unde fiecare imagine alegorică din text este decodificată în „scara tîlcuitoare" de la sfîrşitul cărţii: de pildă, *„căpuşi pline de sînge = pungi pline de bani, gîndacii = datornicii de la Ţarigrad, gura tartarului = nesaţiul lăcomiei, solzii peştelui a rade = bani căptuşiţi, mincinoşi a face"* etc.). Alegoria prezintă întotdeauna două aspecte: unul literal, imediat al textului şi, respectiv, unul simbolic, al semnificaţiilor morale, filozofice, teologice etc; vorbind despre un lucru, ea trimite spre un *alt* lucru (aceasta vrea să sugereze şi etimologia termenului).[68] Alegoria poate fi o figură de stil sau un procedeu compoziţional ce se poate extinde la nivelul întregii construcţii epice sau dramatice (vezi romanele medievale sau baroce). Ca procedeu compoziţional, ea se înrudeşte cu **parabola,** care se defineşte ca o naraţiune încifrată ce conţine o pildă, aşadar vrea să transmită o anume învăţătură secretă (filozofică, morală sau religioasă). Dacă la început parabola era folosită ca mijloc de iniţiere în anumite doctrine religioase (vezi pildele lui Iisus), ulterior ea a devenit un procedeu literar folosit atît în fabulă, cît şi în nuvelă sau roman (vezi romanele lui Kafka, Hesse, Camus ş. a.). Semnificaţia parabolei rezultă însă din discursul literar în ansamblu şi nu dintr-o simplă sintagmă sau frază.

Esenţial diferite de metaforă sînt **metonimia** şi **sinecdoca.** Prima constă în substituţia cauzei unui fenomen prin efectul său *{„Ploua cu mucegai'* la B. Fundoianu), sau invers, a efectului prin

63 *Semul (sema)* reprezintă în semantica structurală unitatea minimală de sens. Un cuvînt *(semem)* comportă mai multe seme (de pildă, sememul <băiat> are semele „animat", „uman", „masculin").

64 Apud *Poetică şi stilistică. Orientări modeme, op. cit,* p.409. /

65 *Ibidem,* p.411.

66' Wolfgang Kayser, *op. cit,* p.185.

67 Georges Molinie, *Dictionnaire de rhetorique,* Paris, Librairie Generale Franşaise, 1992, p. 280.

68 Henri Morier, *Dictionnaire depoetique et de rhetorique,* Paris, Presses Universitaires de France, 1975, p. 65.

cauză *{„ploua cu toamnă"),* a unui obiect prin locul de proveniență *{faianță, damasc)* sau prin creatorul său *(Am cumpărat un Brâncuşi).* Considerată adesea drept o variantă a metonimiei, sinecdoca e procedeul stilistic prin care, în general, se substituie doi termeni aflaţi într-un raport cantitativ: partea prin întreg *(A căzut răpus de fier.),* întregul prin parte *(„Dintre sute de catarge / Care lasă malurile..."),* singularul prin plural *(ioneşti, popeşti)* sau pluralul prin singular *(oţeluri grele).* Roman Jakobson defineşte metonimia (implicit sinecdoca) drept o substituţie prin contiguitate pe axa sintagmatică a unor elemente co-prezente. Contiguitatea presupune existenţa unor elemente legate sintagmatic solidar (de exemplu, *pînzele* are contiguitate semantică cu *corăbiile* prin inferenţă în *Pînzele plutesc deasupra mărilor.)* şi ar putea fi definită ca substituţia unui semem printr-un sem al său *(corăbii* prin *pînze).*

O altă figură semantică importantă este **hiperbola,** care constă în amplificarea exagerată a dimensiunilor sau a importanţei unui fenomen (ca în versurile lui Coşbuc: *Sălbatecul vodă e-n zale şi fier, / Şi zalele-i zuruie crunte, / Gigantică poart-o cupolă pe frunte, / Şi vorba-i e tunet, răsufletul ger, / Iar barda-i din stingă ajunge la cer, /Şi vodă-i un munte").* Considerată deseori drept opusul hiperbolei, **litota** este o figură a vorbirii improprii, prin care se exprimă altceva decît comunică forma lingvistică în sine (de pildă, ceva pozitiv prin negarea contrariului: *A băut nu puţin/).* **Perifraza** constă în numirea unui obiect sau fenomen în mod indirect, pe o cale ocolită *(„Cînd l-a văzut, a simţit mîna lui Amor",* deci a fost lovită de săgeata trasă se mîna lui Amor, adică a fost cuprinsă de iubire.[69]). Prin **ironie** sau **antifrază,** vorbitorul vrea să exprime contrariul celor spuse, aceasta realizîndu-se de obicei printr-o altă intonaţie decît cea obişnuită, iar în discursul literar prin alte semne de avertizare a receptorului *(Mde, frumoasă poveste!).* Prin **eufemism** ceva neplăcut, penibil sau înspăimîntător este formulat invers, respectîndu-se paralelismul de sens *(Capul Bunei Speranţe* în loc de *Capul Furtunilor).* **Oximoronul** reprezintă alăturarea a doi termeni ale căror sensuri se exclud sau care comportă *seme* contrarii (de pildă, la Shakespeare: *„Tiran frumos, diavol îngeresc"),* fiind o variantă acutizată a **antitezei,** adică a contrastului *(„Aş fi fost soldat, dacă nu eram poet..."* spunea Victor Hugo).

Aplicaţie: nivelele de expresivitate ale poeziei *Gri* de George Bacovia

Plîns de cobe pe la geamuri se opri,
Și pe lume plumb de iarnă s-a lăsat;
„I-auzi corbii", mi-am zis singur... şi-am oftat,
Iar în zarea grea de plumb
Ninge *gri.*

Ca şi zarea, gîndul meu se
înnegri...
Şi de lume tot mai singur, mai
barbar,
Trist cu-o pană mătur vatra,
solitar...
Iar în zarea grea de plumb
Ninge *gri.*

Să observăm mai întîi simetria compoziţională a poeziei, care e alcătuită din două strofe a cîte cinci versuri, ultimele două versuri repetîndu-se asemeni unui refren (muzicalitatea e o caracteristică specifică poeziei simboliste).

69 Wolfgang Kayser, *op. cit.,* p. 167.

La **nivel fonetic,** se remarcă preponderenţa vocalelor închise u, i, î, ceea ce creează un efect sumbru, o stare generală de depresie, de anxietate. Totodată, spre deosebire de poezia simbolistă genuină, care cultivă eufonia, sonurile melodice, e de observat, dimpotrivă, recurenţa sunetelor stridente, dizarmonice, care contribuie la accentuarea anxietăţii, de pildă, vibranta r în asociere cu vocala închisă i şi cu siflantele s, z, în versul al treilea din prima strofă, dar şi în cuvintele ce încheie primul şi ultimul vers din ambele strofe *(opri, gri, înnegri).* Cuvîntul-cheie al textului - *gri* -, care-i dă şi titlul, devine deci, chiar de la nivel sonor, însuşi simbolul angoasei. Asocierea oclusivei p cu labiala 1, care se repetă în primele două versuri ale poeziei, creează impresia de lentoare, torpoare, de timp încremenit, mortificat: *‚flîns* de cobe *pe la* geamuri se opri"; „Şi *pe lume plumb* de iarnă *s-a lăsat'.*

La **nivel lexical,** se constată prezenţa în general a termenilor din fondul principal lexical, dar şi a unor neologisme, ca *barbar* şi *solitar,* cu referire exclusiv la subiectul (eul) liric, acesta autoanalizîndu-se cu detaşare şi, poate, cu amară ironie: „Şi de lume tot mai singur, mai barbar, - /Trist cu-o pană mătur vatra, solitar..."

La **nivel morfologic,** observăm mai întîi folosirea în primele două versuri a formei nearticulate a unor substantive în locul celei articulate: *‚plîns* de cobe... se opri"; *‚plumb* de iarnă s-a lăsat", ceea ce sugerează ideea de destin implacabil, de fatalitate sumbră ce planează ameninţător peste toate. Totodată, se remarcă schimbarea timpurilor verbale în versuri succesive: perfectul simplu din primul vers al fiecărei strofe *(se opri, se înnegri)* denotă o acţiune săvîrşită la un moment dat; perfectul compus din versurile următoare exprimă acţiuni încheiate („plumb de iarnă *s-a lăsat', ‚jni-am zis singur... şi-am oftat'),* în vreme ce prezentul exprimă acţiuni ce se pot prelungi la infinit *(mătur, ninge).* Maşinal, poetul mătură vatra cu un gest golit de semnificaţie ce exprimă vidul lăuntric, aneantizarea, în vreme ce ninsoarea continuă să se cearnă, mereu aceeaşi, acoperind fără speranţă totul ca un imens linţoliu.

La **nivel sintactic,** se constată în primul rînd, ca procedeu esenţial al poeziei simboliste în general, repetiţia, de la simple sunete la versuri întregi (vezi refrenul), ceea ce creează un efect de închidere, o impresie de monotonie, de lipsă totală a speranţei. Inversiunile scot în evidenţă termenii plasaţi la începutul versurilor, accentuînd ideea pe care o exprimă, e.g. „plumb de iarnă s-a lăsat" pe întreaga lume; „ninge *gri'* în zare, adică peste întreg pămîntul; poetul se simte iremediabil singur şi înstrăinat de lume: „Şi de lume tot mai singur..." Unicul raport sintactic între propoziţii e coordonarea copulativă, ceea ce sugerează pasivitatea subiectului liric, care se mulţumeşte să constate fără a-şi pune întrebări, fără a căuta explicaţii. Punctele de suspensie, ca şi monologul interior marcat prin ghilimele, denotă intensa participare afectivă a poetului.

La **nivel semantic,** metafora deţine rolul cel mai important. „Plîns de cobe", adică o prevestire funestă, *se opreşte* „pe la geamuri", ceea ce indică neputinţa de a se elibera de povara necruţătorului blestem: lumea întreagă e damnată astfel parcă la extincţie. Metafora „plumb de iarnă", care cade peste lume, poate avea şi sensul de ger, dar şi sensul de frig al morţii care cuprinde totul, comună fiind ideea de încremenire. Dublul epitet metaforic „zarea grea de plumb", în care al doilea termen, material, amplifică ideea de greutate uriaşă care apasă parcă asupra orizontului, sugerează moartea oricărei speranţe; zarea e parcă trasă în jos de o povară invizibilă, asemeni unei cortine grele ce cade implacabil anunţînd sfîrşitul. Epitetul cromatic „ninge *gri"* are şi el valoare metaforică: culoarea gri este culoarea plumbului, cei doi termeni intrînd prin recurenţă într-o relaţie simbolică; ninsoarea gri este în primul rînd o ninsoare grea, opacă, dar şi o ninsoare maculată, a cărei culoare întunecată sugerează ideea de extincţie. Prin contaminare, gîndul poetului *se înnegreşte* la fel ca zarea, metaforă inedită ce trimite la aceeaşi idee a morţii speranţei, a aneantizării irevocabile. În fond, poetul nu comunică nişte impresii venite din exterior, ci-şi proiectează starea interioară (de angoasă) asupra realităţii exterioare, ceea ce justifică apropierea lui de expresionism.

În concluzie, poezia comunică o stare obsesivă a poetului *(spleen),* o nelinişte amplificată pînă la paroxism, tema ei fiind vidul lăuntric, absurdul existenţial. Motivele sale obsedante -

plumbul, ninsoarea -, recurente de-a lungul întregii opere bacoviene, constituie simboluri ale neantului ce ameninţă în fiece clipă fiinţa, implacabil.

V. Genurile literare

După cum susţin Wellek şi Warren în *Teoria literaturii:* „Teoria genurilor este un principiu de ordine: ea clasifică literatura şi istoria literară nu în funcţie de timp sau loc (epocă sau limbă naţională), ci în funcţie de anumite tipuri specifice de organizare sau de structură a operelor literare."[70] Teoria genurilor literare a apărut încă din Antichitate, din momentul cînd literatura a dobîndit conştiinţă de sine şi s-a născut din necesitatea ordonării şi delimitării operelor literare prin împărţirea lor în cîteva clase distincte, în funcţie de anumite criterii logice. Ea porneşte de la premisa că, în ciuda diferenţelor dintre opere, există totuşi anumite trăsături comune, identificabile în creaţii aparţinînd unor epoci şi/sau spaţii culturale diferite. Utilizat şi în logică şi în ştiinţele naturale, termenul *gen (genos,* gr.; *genus,* lat. = naştere, origine) are, referitor la literatură, două accepţiuni principale. Prima, foarte generală, desemnează orice particularizare a literaturii[71], extinzîndu-se la totalitatea operelor care utilizează un procedeu dominant (literatura alegorică, simbolică etc.) sau particularizează o anume categorie estetică (gen umoristic, satiric, tragic, tragicomic etc). A doua accepţiune, mai restrînsă, desemnează o clasă de opere avînd în comun o serie de trăsături distinctive de ordin formal, atît din punct de vedere al formei externe (structura specifică), cît şi din cel al formei interne (tematica, atitudinea eului creator, receptorul vizat etc.)[72]. Din această perspectivă, s-au definit trei genuri fundamentale - liric, epic şi dramatic -, fiecare dintre acestea cuprinzînd la rîndu-i mai multe specii sau subgenuri specifice.

Această împărţire tripartită a genurilor literare datează încă din Antichitate, primul criteriu invocat fiind cel al *imitaţiei.* Astfel, în *Republica,* Platon făcea distincţie între genurile în întregime imitative (tragedia şi comedia), genurile non-imitative, în care poetul vorbeşte numai despre el însuşi (ditirambul) şi genurile parţial imitative (epopeea). În *Poetica,* Aristotel consideră că toate genurile sînt imitative, deosebirea dintre ele constînd în obiectul imitaţiei, precum şi în modul şi mijloacele prin care se realizează aceasta. Dacă tragedia este imitaţia unor „firi alese" „în grai împodobit", comedia e „imitaţia unor oameni necioplişi" în grai simplu; pe de altă parte, tragedia şi comedia se deosebesc de epopee prin faptul că „înfăţişează pe cei imitaţi în plină acţiune şi mişcare", cîtă vreme în epopee aceasta se realizează în mod indirect, prin intermediul unui narator.

O altă teorie a genurilor literare, apărută în perioada romantismului, e de natură filozofică şi/sau psihologică, punînd accent fie pe raportul dintre eul creator şi realitatea reprezentată, fie pe tipologia personalităţii autorului, fie pe varietatea lumii reprezentate. Astfel, din punct de vedere al raportului eu / lume, A. W. Schlegel, Schelling, Hegel ş. a. consideră genul liric subiectiv (subiectul se contopeşte cu obiectul, întrucît se contemplă pe sine în actul artistic), epicul obiectiv (subiectul e disociat de obiect), iar dramaticul subiectiv şi obiectiv. Din punct de vedere al tipologiei personalităţii autorului, Emil Ermatinger consideră că autorul liric reprezintă o personalitate sensibilă, pasivă, autorul epic o personalitate echilibrată, temperată, iar dramaturgul o personalitate activă. Liviu Rusu, în lucrarea *Estetica poeziei lirice,* vorbeşte de trei tipuri creatoare: *simpatetic* în cazul genului liric, *demoniac-echilibrat* în cazul genului epic şi *demoniac-anarhic* sau *expansiv* în cazul genului dramatic. Alteori, accentul cade pe realitatea reprezentată: astfel, în opinia cercetătoarei Kăte Hamburger, lirica reprezintă un „enunţ existenţial", aşadar un enunţ subiectiv despre realitate, în vreme ce epica şi dramaturgia creeazăo realitate ficţională; specifice liricului ar fi sentimentul, trăirea, în vreme ce subiectul, epicitatea ar caracteriza epicul şi dramaticul.[73]

---

70 *Op. cit*., p. 300.

71 Silvian Iosifescu, *op. cit,* p. 107.

72 Wellek şi Warren, *op. cit,* p. 306.

73 Henryk Markiewicz, *op. cit,* p. 171.

Alt criteriu fundamental de delimitare a genurilor e de ordin pur formal. La un prim nivel, genurile sînt diferenţiate în funcţie de modul de expunere specific: monologul în cazul genului liric, dialogul în cazul genului dramatic, respectiv naraţiunea în cazul epicului. Mai complex este însă criteriul structural, conform căruia genurile sînt structuri, adică moduri unitare de construcţie literară, însuşi Aristotel observînd că poetului „nu-i e îngăduit să dea tragediei o structură de epopee".[74] In opinia lui Tzvetan Todorov: „Genul se defineşte drept conjugarea mai multor proprietăţi ale discursului literar, judecate importante pentru operele în care le întîlnim; presupunem totdeauna că facem abstracţie de diferite trăsături divergente, considerate puţin importante, în favoarea altor trăsături - care rămîn identice şi sînt dominante în structura operei. Dacă abstracţia e egală cu zero, fiecare operă reprezintă un gen particular (...); în gradul maxim de abstracţie considerăm toate operele literare ca aparţinînd aceluiaşi gen. între aceşti doi poli se situează genurile cu care ne-au obişnuit poeticile clasice, ca şi multe altele pe care aceste poetici nu le-au descris."[75] Genurile ar constitui deci sisteme de proprietăţi şi procedee comune între care există „afinităţi latente, imanente, care le grupează în constelaţii interioare (arhitecturi, construcţii etc.) specializate, diferenţiate", această „dependenţă mutuală" determinînd ca unele teme să fie compatibile anumitor situaţii (eroice, tragice etc.), iar altele nu (de pildă, discutabilă e compatibilitatea grotescului cu liricul).[76]

Atitudinea esteticienilor faţă de genurile literare a oscilat de-a lungul timpului, de la dogmatismul rigid al clasicismului (care susţinea ideea purităţii absolute a genurilor, aşadar necesitatea separării lor riguroase, impunînd chiar o ierarhie severă), pînă la scepticism şi chiar negarea categorică a existenţei lor (cazul lui Benedetto Croce, care aduce drept principal argument contra oricărei disctincţii de gen individualitatea ireductibilă a operei de artă). Diversificarea literaturii şi ştergerea barierelor convenţionale dintre formele artistice a făcut în ultimul timp din ce în ce mai dificilă şi chiar inutilă delimitarea genurilor literare. Dacă normele genurilor au un caracter oarecum convenţional, fapt ce i-a determinat pe unii cercetători să considere genul o noţiune aproape inoperantă, normele subgenurilor (speciilor) sînt mai concrete, acestea putîndu-se defini cu mai multă precizie, atît din punct de vedere al conţinutului, cît şi din punct de vedere formal. Existenţa speciilor e condiţionată însă de contextul sociocultural, depinzînd în mare măsură de gustul epocii sau de modă (Renaşterea preferă sonetul şi epopeea, clasicismul tragedia, romantismul meditaţia etc).

V. 1. Genul liric

Etimologic, termenul *liric* derivă din numele unui instrument muzical *(lira),* folosit în Grecia antică în ritualurile religioase, mai ales în cultul zeului Apollo. Din punct de vedere estetic, liricul reprezintă exprimarea directă, nemijlocită a atitudinii subiectului creator faţă de realitate, accentul fiind pus, după cum observa Hegel (în *Prelegeri de estetică),* pe „interioritate": „Conţinutul liricii este subiectivul, lumea interioară, sufletul contemplativ, simţitor, care, în loc să treacă la acţiune, se opreşte mai curînd la sine ca interioritate, putîndu-şi lua din această cauză ca unică formă şi ultimă ţintă autoexprimarea subiectului."[77] Aşadar, semnul distinctiv al liricului îl constituie comunicarea directă, deci un discurs la pers. I sing. (monolog), confesiv, reflexiv sau/şi interogativ. Totuşi, esteticienii vor observa ulterior că există o categorie aparte de lirism în care poetul nu se destăinuie în mod direct, ci prin intermediul unuia sau chiar mai multor personaje, astfel încît G. Călinescu va disocia între un *lirism subiectiv* şi un *lirism obiectiv,* iar Wilhelm Scherer va face distincţie între o „lirică a eului" *(Ichlyrik),* o „lirică a măştilor" *(Maskenlyrik)* şi o „lirică a rolurilor" *(Rollenlyrik),* corespunzătoare lirismului obiectiv. Această distincţie va fi preluată şi de Tudor Vianu în studiul

74 Adrian Marino, *Dicţionar de idei literare,* I, Editura Eminescu, Bucureşti, 1973, p. 723.

75 *Apud* Silvian Iosifescu, *op. cit.,* pp. 112-113.

76 Adrian Marino, *op. cit, p.724.*

77 G. W. F. Hegel, *Prelegeri de estetică,* II, Editura Academiei, Bucureşti, 1966, p. 436.

Atitudinea şi formele eului în lirica lui Eminescu: dacă în primul tip poetul se identifică cu cel care spune eu, în al doilea „poetul îşi exprimă atitudinile sale sub o mască străină", iar în al treilea, „poetul, asimilîndu-se cu un personaj felurit, aşa cum face totdeauna creatorul de caractere dramatice şi epice, exprimă sentimente care nu sînt propriu-zis ale sale, deşi energia generală a sufletului său le susţine şi pe acestea"[78].

În acelaşi studiu, Tudor Vianu distinge, pornind de la observaţiile lui R. Muller-Freienfels şi Oskar Walzel, între un *eu liric* şi un *eu empiric:* „Poetul nu vorbeşte niciodată în numele său individual, empiric, ci în numele unui eu tipic cu care oricine poate intra în relaţii de simpatie."[79] În genere, confesiunea lirică înlătură elementele biografice accidentale, contingente, selectînd din trăirile eului empiric numai ceea ce este esenţial şi, într-o oarecare măsură, general. Urmînd distincţia lui Vianu, Liviu Rusu (în *Estetica poeziei lirice)* disociază între un *eu originar* sau *artistic* („autentic") şi un *eu derivat* sau *empiric,* creaţia artistică izvorînd numai „din imanenţele eului autentic".

Eul liric exprimă atitudini afective sau intelectuale în structuri retorico-stilistice adecvate. Forma specifică acestei confesiuni este poezia, deşi uneori discursul liric poate fi şi în proză. O poezie lirică are de obicei un nucleu retoric alcătuit din pronumele personal la pers. I sau a II-a şi dintr-un *motiv* sau dintr-o *structură de motive* ce particularizează o *temă* şi concentrează însăşi esenţa actului poetic. Motivul reprezintă o unitate minimală de semnificaţie, ce poate fi un cuvînt *(plumb"),* o sintagmă *(„copacii albi, copacii negri'7),* o propoziţie sau o frază-cheie *(„Barbar, cînta femeia-aceea "),* o situaţie tipică sau o imagine care, prin recurenţă, generează *izotopia* (unitatea de sens) a ansamblului. Motivul central al unei opere se numeşte *leit-motiv.* Un motiv mai special este *toposul,* care constituie, după Ernst Robert Curtius, un clişeu sau o schemă de gîndire şi de exprimare provenind din literatura antică sau barocă (de pildă, *fugit irreparabile tempus, fortuna labilis, carpe diem, ubi sunt, viaţa-ca-vis, lumea-ca-teatru* etc.). Dacă motivul reprezintă un element textual concret, tema este abstractă, de natură ideatică (de pildă, iubirea neîmplinită, cunoaşterea luciferică, absurdul existenţial, timpul ireversibil, natura paradisiacă, moartea etc.), ea concentrînd sensurile motivelor într-o semnificaţie globală.

Limbajul poetic a fost definit prin raportare la cel al prozei, fie ca o deviere sau abatere de la normă, fie chiar ca o „infracţiune", ca o negare a normei, deci ca o deviere absolută (Jean Cohen). Într-un studiu devenit celebru (*Logica poeziei*, 1880), poetul Alexandru Macedonski afirma că: „Logica poeziei este nelogică faţă de proză şi tot ce nu e logic fiind absurd, logica poeziei este prin urmare însuşi absurdul." Limbajul poetic este *opac* (cuvîntul nu mai reprezintă ceva, ci se autoreprezintă), *intraductibil* (orice expresie poetică este unică şi irepetabilă, căci pe lîngă un conţinut noţional, cuvîntul poetic mai are şi un conţinut afectiv, subiectiv), *conotativ,* implicînd o mare densitate de sugestie şi deschiderea către o pluralitate de interpretări posibile. După I. M. Lotman, relaţia fundamentală dintre elementele constitutive ale discursului poetic este *confruntarea,* aceasta putîndu-se realiza fie ca *antiteză,* fie ca *identitate:* „Antiteza înseamnă reliefarea contrariului în asemănător (pereche corelativă), iar identitatea este reunirea unor entităţi aparent diferite în unul şi acelaşi punct. Deci, în textul poetic, entităţi nonidentice în limba obişnuită sînt transformate în termeni de identitate, iar entităţi noncontrarii - în termeni de opoziţie. Analogia, adică reliefarea asemănătorului în diferit, devine o variantă a antitezei."[80] De pildă, în versurile lui Nichita Stănescu: „Şi-am zis verde de albastru, / mă doare un cal măiastru," entităţi nonidentice în vorbirea comună *(verde* şi *albastru)* sînt convertite în termeni de identitate *(„verde de albastru").* în enunţul: *Sosea nu grăbită, ci încîntătoare,* entităţi noncontrarii sînt transformate în termeni de opoziţie, aceasta susţinînd definiţia pe care Carlos Bousoño o dă poeziei ca *sistem de substituiri* în care operează, ca procedeu esenţial, *ruptura sistemului"*[81].

78 Apud Silvian Iosifescu, *op. cit.,* p. 117.

79 *Ibidem,* p. 120.

801. M. Lotman, *op. cit,* p. 88.

81 *Apud* Constantin Parfene, *op. cit,* p. 86.

În opinia lui Jan Mukarovsky, limbajul poetic poate fi definit în mod adecvat numai prin funcţia pe care o îndeplineşte, anume aceea de a obţine un efect estetic.[82] Prezentă şi în alte limbaje funcţionale, însă numai ca fenomen secundar, funcţia estetică este dominantă în limbajul poetic, ea presupunînd concentrarea atenţiei exclusiv asupra semnului lingvistic. Ca atare, limbajul poetic se află exact la antipodul celorlalte limbaje funcţionale, care au un scop eminamente pragmatic, utilitar: comunicareaunor informaţii; limbajul poetic nu mai e un instrument auxiliar, un simplu vehicul de transport al unor date obiective ale realităţii, ci un limbaj autonom, fect suficient sieşi, care îşi creează propria realitate, îşi conţine toate sensurile şi este intraductibil în alt limbaj.

V. 1.1. Noţiuni de versificaţie

Discursul liric este structurat grafic în versuri şi strofe. Cuvîntul latin *versus* (de la *verto,-ere* = a se întoarce, a răsturna pămîntul cu plugul) desemna la origine brazda făcută de plug înainte de a se întoarce. Prin analogie, s-a făcut distincţia între *vers (versus)* şi *proză (prorsa),* adică între discursul literar reluat în mod regulat de la capăt şi discursul care se continuă fără a se întoarce înapoi.[83] **Versul,** după cum arată Wolfgang Kayser, „face dintr-o grupă de cele mai mici unităţi articulate (silabele) o unitate ordonată. Această unitate se transcende, adică cere o continuare corespunzătoare."[84] Noţiunile fundamentale de prozodie sînt *ritmul, rima* şi *măsura.* **Ritmul** este o noţiune complexă şi controversată, desemnînd în mod tradiţional *cadenţa poetică,* adică succesiunea regulată a silabelor accentuate şi neaccentuate dintr-un vers. Pentru teoreticianul francez Henri Meschonnic, ritmul reprezintă însăşi organizarea sensului în discurs. După Alain Vaillant, ritmul este tot ceea ce vine să întrerupă continuitatea şi monotonia discursului, el fiind definit ca: *„apariţia, regulată sau nu, dar discontinuă prin definiţie, a unor fenomene accentuate*[85] *centrate în acelaşi timp pe intensitatea şi pe durata dicţiunii poetice, aflate ele însele în corelaţie cu valoarea semantică a textului."*[86] Grupul de silabe accentuate şi neaccentuate care se repetă regulat în vers se numeşte *picior metric* (după lovitura de picior care marca, în poezia greco-latină, timpul tare, analog cu bătaia măsurii în muzică). În poezie pot fi întîlnite următoarele picioare metrice:

1) *Troheul* - alcătuit din două silabe, dintre care prima e accentuată. Este specific poeziei populare, dar foarte frecvent întîlnit şi în poezia cultă *(„De-aş avea o floricică / Gingaşă şi tinerică, ");*
2) *Iambul* - este inversul troheului, ca în versurile: *„A fost odată ca-n poveşti, / A fost ca niciodată, "* sau „ *To be or not to be that is the question ");*
3) *Dactilul* - picior metric de trei silabe, dintre care prima accentuată, ca în „ *Visuri trecute, uscate flori";*
4) *Anapestul* - este inversul dactilului, ca în „ *Stă copila cea de crai";*
5) *Amfibrahul* - trei silabe dintre care a doua accentuată, ca în versurile lui Bacovia: *„Havuzul din dosul palatului mort /Mai aruncă, mai plouă, mai plînge - ";*

---

82 Jan Mukarovsky, *Despre limbajul poetic,* în *Poetică şi stilistică. Orientări moderne, op. cit.,* p. 197.

83 Alain Vaillant, *Poezia. Iniţiere în metodele de analiză a textelor poetice,* Editura Cartea Românească, , Bucureşti, 1998, pp.73-74. /

84 *Op. cit,* p. 123.

85 E vorba de recurenţa silabelor accentuate.

86 Alain Vaillant, *op. cit,* pp.73-74 .

6) *Peonul I* - patru silabe dintre care prima accentuată, ca în „ *Cîte oare le vor sparge / Vînturile, valurile?"*

7) *Peonul II* - patru silabe cu accent pe a doua, ca în versul: *„Alunecă-n odaie. "*

8) *Peonul III* - patru silabe cu accent pe a treia, ca în: *„De te-ndeamnă, de te cheamă "*

9) *Peonul IV* - patru silabe cu accent pe a patra, ca în: *„Imensitate, veşnicie, "*

10) *Coriambul* - patru silabe dintre care prima şi ultima sînt accentuate, ca în: *„Sara pe deal buciumul sună cu jale, "*

Rima reprezintă identitatea fonetică a două cuvinte începînd cu ultima vocală accentuată. În cazul poeziei, cuvintele care rimează sînt poziţionate la sfîrşitul versurilor, dar apare uneori şi *rima interioară,* adică în interiorul versului. Rima poate să apară şi în proză şi, pe de altă parte, poate lipsi cu desăvîrşire din poezie, mai ales în cazul poeziei moderne. Clasificarea rimelor se face în funcţie de trei criterii:

- după numărul silabelor: rimă monosilabică *(trec / plec),* bisilabică *(jale / cale),* trisilabică *(geroasă/focoasă),* tetrasilabică *(inundară/înecară)* şi pentasilabică *(nemaiauzit/nemai întîlnit);*
- după terminaţie: masculină (în consoană) şi feminină (în vocală);
- după poziţia versurilor care rimează în strofă:

• **înlănţuită** (a a a a), ca în poezia populară: *„El vînară cît vînară, / Zî de vară pînă-n sară / Şi nimic nu împuşcară, / Num-on pui de căprioară. "*

• **împerecheată** (a a b b c c): „ *Trece vara cea-nflorită, / Trece vara cea iubită, // Şi cu dînsa-n altă lume /Se duc florile din lume, // Se duc toate-n pribegie... / Rămîne ţara pustie!"*

• **încrucişată** (a b a b): *„Nu voi sicriu bogat, / Făclie şi flamuri, / Ci-mi împletiţi un pat / Din tinere ramuri."*

• **îmbrăţişată** (a b b a): *„Dormeau adînc sicriele de plumb, / Şi flori de plumb şi funerar vestmînt -/Stam singur în cavou... și era vînt... /Şi scîrţîiau coroanele de plumb."*

• **interpolată** (a a b c c b), ca în poemul *Memento mori:* „ *Turma visurilor mele eu le pasc ca oi de aur, / Cînd a noptii întunerec - înstelatul rege maur - / Lasă norii lui molateci înfoiaţi în pat ceresc, /Iară luna argintie, ca un palid dulce soare, / Vrăji aduce peste lume printr-a stelelor ninsoare, / Cînd în straturi luminoase basmele copile cresc. "*

Prin **aliteraţie** se înţelege identitatea sunetului iniţial sau a unor grupe de sunete în două sau mai multe cuvinte consecutive *(Prin păduri şi prin poieni).* **Asonanța** apare atunci cînd versurile se termină în sunete asemănătoare, dar nu identice *(uşi /arcuş, blînd/sfînt).* Versul fără rimă se numeşte *vers alb.*

Măsura unui vers este dată de numărul silabelor. Cele mai frecvente măsuri sînt cele de 6 silabe (vers hexasilab), de 8 silabe (octosilab), de 10 silabe (decasilab) şi de 12 silabe (dodecasilab). Versul de douăsprezece silabe se mai numeşte şi „alexandrin" dacă are o pauză după silaba a şasea; pauza cu loc fix în vers se numeşte *cezură.* Atunci cînd măsura şi ritmul versurilor dintr-o poezie variază neregulat, avem o poezie cu *vers liber.*

O poezie este alcătuită dintr-o succesiune de versuri. Atunci cînd, pentru a evita monotonia, un anumit grup sintactic depăşeşte o unitate metrică, continuîndu-se în următoarea, se realizează un *ingambament (enjambement;* fr.), ca în: *„Fug vremile ca umbra şi nici o poartă / A l e opri nu poate.* (...)" Ingambamentul se poate realiza şi în interiorul aceluiaşi vers, de la un picior metric la următorul, cu condiţia existenţei unei cezuri obligatorii *(„Afară-i toamnă, frunză-mprăştiată, / Iar vîntul zvîrle-n geamuri grele picuri").* Pentru a nu se repeta la nesfîrşit, versul poate intra ca parte componentă a unei formaţiuni superioare. Cea mai simplă este *distihul,* alcătuit din două versuri, iar la nivel superior se situează *strofa,* cele mai uzuale fiind *terţina, catrenul* (în sonet) şi *stanţa* sau *octava* (în epopeile Renaşterii). Prin **metru** se înţelege „schema unei poezii, care există independent de realizarea ei lingvistică".[87] El indică măsura versurilor, felul şi numărul picioarelor metrice, locul cezurilor, alcătuirea strofei, poziţia rimei şi, eventual, forma poeziei.

87 Wolfgang Kayser, *op. cit,* p. 146.

V. 1. 2. Formele fixe de poezie

Poezia cu formă fixă a apărut în Evul Mediu ca reacţie împotriva poeziei epice. Cea mai importantă formă fixă de poezie este **sonetul,** originar din Italia, de la sfîrşitul Evului Mediu şi începutul Renaşterii (Dante şi Petrarca au fost primii autori de sonete). Este alcătuit din 14 versuri grupate în 2 catrene şi 2 terţine, a căror rimă e grupată astfel: *abba abba cdc cdc* sau *abba abba cdc dcd* sau *abba baab cdc dcd* sau *abba cade efe efe* etc. Măsura versurilor este între 10-12 silabe şi nici un cuvînt în afara conjuncţiilor, prepoziţiilor şi verbelor auxiliare nu trebuie să se repete. O altă variantă este aşa-numitul „sonet englezesc", alcătuit din trei catrene şi un distih şi avînd rima grupată astfel: *abab eded efef gg* (vezi sonetele lui Shakespeare).

Rondelul este o creaţie a poeţilor medievali francezi (François Villon şi Charles d' Orleans). Este alcătuit de obicei din 14 versuri de cîte 8-10 silabe, grupate în 3 sau 4 strofe, astfel încît primele două versuri (uneori numai primul) să fie reluate la mijloc (în poziţiile 7 şi 8) şi la sfîrşit. Există numai două rime îmbrăţişate. Rondelul a fost cultivat şi de poeţii simbolişti, în literatura română cel mai cunoscut autor fiind Macedonski.

Trioletul este alcătuit din 8 versuri, dintre care primul se repetă în poziţiile 4 şi 7, iar al doilea în poziţie finală. Se admit numai două rime, grupate astfel: *abaaabab.*

Rondo-ul e originar tot din Franţa, fiind alcătuit din 13 versuri grupate în 2 părţi, astfel încît la sfîrşitul fiecărei părţi să se repete cuvintele de la începutul primului vers, ca un refren. Se admit tot numai două rime.

Glosa este originară din Spania. Este alcătuită dintr-un moto - de cele mai multe ori alcătuit din 4 versuri - care este glosat în patru strofe de cîte zece versuri, astfel încît fiecare vers din moto apare şi în finalul fiecărei strofe, iar ultima strofă reia versurile din moto în ordine inversă. Gruparea rimelor, care la origine a fost *ababacdccd,* a suferit variaţii de-a lungul timpului, ca şi numărul versurilor şi al strofelor (vezi şi *Glossa* lui Eminescu, care are un moto de 8 versuri, glosat în 8 strofe de cîte 8 versuri).

Gazelul e de origine arabă („ţesătură"), fiind alcătuit din 3 pînă la 15 distihuri. Prima rimă pereche *(aa)* se repetă în fiecar vers astfel: *ba ca da ea* etc. Este folosit în poezia de dragoste, în literatura română autorii cei mai cunoscuţi fiind Eminescu şi Coşbuc.

Cea mai complicată formă fixă de poezie este **sextina**, care e alcătuită din 6 strofe de cîte 6 versuri. Cuvintele finale ale celor 6 versuri ale primei strofe se repetă la sfîrşitul tuturor celorlalte, de obicei în ordinea 615243. După cele 6 strofe urmează o strofă de acompaniament alcătuită din 3 versuri, fiecare din ele conţinînd două din acele cuvinte în ordinea din prima strofă. Această formă de poezie a fost des cultivată în Renaştere, dar şi mai tîrziu de poeţii iubitori de construcţii interesante.

În schimb, cea mai simplă formă fixă de poezie este **haiku** (haikai)-ul japonez, alcătuit din 3 versuri de cîte 5, respectiv 7 şi din nou 5 silabe. Paradoxal, însă, tocmai datorită extremei sale simplităţi formale, această poezie gnomică este extrem de dificil de cultivat.

Alte forme fixe de poezie sînt: **madrigalul, vilanela, rubaiatul, oda** etc.

V. 1. 3. Speciile genului liric

1) **Oda** - poezie ce elogiază o anumită persoană, un eveniment sau o idee. De la poetul grec Pindar (sec.VI-V î.e.n.) provine oda pindarică, o poezie cu formă fixă, cîntată de unul sau mai multe grupuri corale pentru a glorifica învingătorii la jocurile panelenice. După tematică, odele pot fi eroice, patriotice, erotice sau religioase (psalmul este considerat o formă de odă). într-o odă, forma şi structura metrică a strofelor trebuie să rămînă aceeaşi (şi Eminescu a scris binecunoscuta *Odă în metru antic).* Alţi autori celebri: Horatius, Ronsard, Lamartine, Hugo, Milton, Coleridge, Keats etc.

2) **Imnul** - iniţial era o invocaţie mistică *(pean-u* era un imn religios cîntat pe mai multe voci). Mai tîrziu a devenit o poezie sau un cîntec solemn compus pentru a elogia un erou, un eveniment sau o idee. Poetul romantic Novalis a scris *Imnuri către noapte.* în literatura română, un autor important este Ioan Alexandru.

3) **Epistola** - poezie adresată sub formă de scrisoare unei persoane reale sau fictive, dezvoltînd o temă politică, filozofică, morală sau estetică (celebră este, de pildă, *Epistula ad Pisones* a lui Horatius, cunoscută azi sub numele de *Ars poetica).* Alţi autori importanţi de epistole au fost Ovidius (care a scris în timpul exilului său la Tomis *Tristele* şi *Ponticele),* Voltaire, Eminescu etc.

4) **Satira** - specie lirică inventată de latini (primii autori de satire au fost Lucilius, Horatius, Juvenal ş.a.), denumirea sugerînd un amestec de teme şi moduri de expunere într-un text ce critică virulent aspectele negative ale societăţii vremii. Alţi autori de satire: Ronsard, Boileau, Hugo, Heine, iar în literatura română Grigore Alexandrescu ş.a.

5) **Epigrama** - specie a poeziei lirice care satirizează anumite aspecte negative ale unui caracter sau ale vieţii sociale. în clasicism, epigrama a căpătat forma unui catren terminat cu o poantă cu efect comic. Autori: Marţial, Racine, Boileau, Voltaire, Goethe, Schiller, Puşkin, Negruzzi, Caragiale etc.

6) **Elegia** - poezie ce exprimă sentimente de melancolie, tristeţe, jale. Iniţial era un cîntec de doliu, iar mai tîrziu va exprima suferinţele din dragoste, fiind alcătuită din distihuri avînd fiecare cîte un hexametru şi un pentametru dactilic. în literatura latină va exprima în mod liber suferinţa (Tibul, Propertius, Ovidius etc.) şi va fi cultivată apoi de mai toţi poeţii.

7) **Meditaţia** - poezie filozofică apărută în romantism (termenul a fost inventat de Lamartine), ce conţine reflecţii asupra condiţiei umane. în literatura română, poetul care a dezvoltat-o pînă la maxima strălucire a fost Eminescu.

8) **Pastelul** - termen preluat de Alecsandri din artele plastice pentru a denumi o poezie descriptivă, naturistă. Alţi autori de pasteluri: George Bacovia, Ion Pillat, Alexandru Philippide, B. Fundoianu ş. a.

9) **Poemul în proză** - specie a genului liric în care se renunţă la structurarea în versuri şi strofe. A apărut în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. în literatura română autori importanţi au fost Alecu Russo, Dimitrie Anghel, Ilarie Voronca, Geo Bogza, Saşa Pană (vezi *Prozopoeme)* ş. a.

Alte specii lirice destinate a fi cîntate sînt **liedul** (termen impus de poetul german Heine) şi **romanţa** (în literatura română, autorul de romanţe cel mai important este Eminescu).

V. 2. Genul epic

Categoria estetică a epicului desemnează un mod de a privi existenţa ca pe o succesiune de evenimente. În cazul epicului, modul de expunere definitoriu e *naraţiunea (narratio* = povestire, istorisire; lat). Eul creator nu se mai confesează direct, ci adoptă masca unui *narator* care relatează desfăşurarea unor fapte *(acţiuni)* avînd ca protagonişti unul sau mai multe *personaje.* După Hegel, epica „relatează poetic, în forma unei ample desfăşurări, o acţiune în sine totală, arătînd şi caracterele din care ia naştere această acţiune cu demnitate substanţială sau împletită aventuros cu accidente exterioare şi înfăţişînd astfel, în obiectivitatea lui, însuşi obiectivul".[88] Se pot deduce din această definiţie o serie de caracteristici fundamentale ale epicului: obiectivitatea, unitatea acţiunii şi faptul că aceasta e determinată atît de logica personajelor, cît şi de anumite evenimente externe imprevizibile.

V. 2.1. Noţiuni de naratologie

88 G. W. F. Hegel, *op. cit,* p. 435.

Constituită în secolul XX prin contribuţia lui Vladimir Propp, Tzvetan Todorov, Claude Bremond, A. J. Greimas, Roland Barthes, Gerard Genette ş.a., naratologia îşi propune să descopere legile generale ale naraţiunii şi să furnizeze modele verificabile. Ea încearcă să elaboreze o *gramatică* a naraţiunii, cu cele două componente: *morfologia* (care cuprinde actanţii, predicatele şi funcţiile) şi *sintaxa* (care cuprinde propoziţiile, secvenţele şi regulile de construcţie). Analiza narativă trebuie să înceapă cu precizarea nivelului la care se situează.

În studiul intitulat *Categoriile naraţiunii literare,* Tzvetan Todorov consideră că naraţiunea are două nivele de bază: *povestea* şi *discursul:* ea este o poveste în sensul că evocă o realitate anume, evenimente care s-au petrecut şi, în acelaşi timp, este un discurs, întrucît există un narator care face relatarea şi, în faţa lui, un cititor *(naratar)* care ia cunoştinţă de cele relatate.[89] Povestea *(istoria, fabula, diegeza)* reprezintă deci totalitatea faptelor care constituie obiectul discursului narativ, cu alte cuvinte, *ficţiunea,* „conţinutul" narativ sau *semnificatul* naraţiunii (al *semnului narativ)*[90] Discursul *(enunţul, codul)* reprezintă modul în care evenimentele din poveste ne sînt relatate de către un narator, aşadar *semnifcantul* verbal al naraţiunii.

Elementele constitutive ale poveştii sînt *acţiunea* şi *personajele* (A. J. Greimas consideră că povestea se defineşte prin logica acţiunii şi sintaxa personajelor). Acţiunea reprezintă „totalitatea evenimentelor în legătura lor reciprocă şi intimă"[91], ea constituindu-se dintr-o succesiune de *secvenţe* (unităţi narative autonome), iar fiecare secvenţă e, la rîndul ei, alcătuită dintr-o succesiune de *situaţii.* Situaţia a fost definită de Boris Tomaşevski ca o *relaţie* între personaje la un moment dat, iar trecerea de la o situaţie la alta (numită *peripeţie)* se realizează fie prin introducerea de personaje noi, fie prin înlăturarea celor vechi, fie prin modificarea legăturilor dintre ele. O simplă înlănţuire cronologică de situaţii şi secvenţe narative nu poate constitui însă o acţiune, căci e nevoie în plus şi de o înlănţuire cauzală (situaţiile să decurgă una din alta, conform unei anumite logici). în *Poetica,* Aristotel susţinea deja că acţiunea tragediei trebuie să fie unică şi întreagă, iar părţile ei „aşa fel îmbinate ca prin mutarea din loc a uneia, ori prin suprimarea ei, întregul tot să rezulte schimbat ori tulburat".[92] Ca atare, cronicile şi analele nu pot fi considerate povestiri, deoarece acestea nu prezintă o singură acţiune, ci o succesiune de evenimente petrecute într-un interval oarecare de timp, între care nu există decît o legătură întîmplătoare.

Într-o acţiune secvenţele narative se pot lega între ele în trei moduri fundamentale (cf. Vladimir Propp), între care se pot face oricîte combinaţii posibile, iar anumite secvenţe pot fi repetate. Cele trei moduri fundamentale de combinare sînt[93]:

1. prin **înlănţuire-adiţiune** - cînd o secvenţă e urmată direct de o a doua ş.a.m.d., conform schemei:

S1-S2-S3-...-Sn

2. prin **intercalare-înglobare** - cînd o secvenţă începe înainte ca precedenta să se fi încheiat, acţiunea fiind întreruptă de o secvenţă episodică:

SI..........S2..........SI-.....................................-Sn

3. prin **alternanţă-împletire** - cînd se dezvoltă în paralel cel puţin două intrigi, pentru a (nu) se
uni la un moment dat:

S2 -S3 -S4-.................- Sn-1
SI _____(Sn)

S2'-S3'-S4'-..................-Sn-1'

89 In *Poetică şi stilistică. Orientări moderne, op. cit.,* p. 372.

90 Constantin Parfene, *op. cit,* p. 235.

91 *Ibidem,* p. 243.

92 *Ed. cit,* p. 76.

93 Jean-Michel Adam, Francoise Revaz, *Analiza povestirii,* Editura Institutul European, Iaşi, 1999, pp. 80-81.

Pentru ca acţiunea (sau *fabula,* după Tomaşevski) să fie pusă în mişcare, e nevoie ca echilibrul din situaţia iniţială să fie tulburat prin apariţia unui eveniment contrastant, numit *nod conflictual,* această tulburare a ordinii iniţiale fiind denumită *punere în intrigă.* Intriga *(intrigo* = a încîlci, a complica lucrurile; lat.) înseamnă o variaţie a acţiunii determinată de contradicţia iniţială, introdusă de nod. Această contradicţie creează o anumită *tensiune (suspans),* care urmează o gradaţie ascendentă, pînă la un *punct culminant (climax),* trebuind să-şi afle în final rezolvarea într-un *deznodămînt* (atunci cînd acesta nu aduce soluţionarea conflictului, se numeşte *deznodămînt zero).* Intriga are aşadar o structură ternară *(expoziţie, nod* şi *deznodămînt),* cuplul *nod-deznodămînt* reprezentînd elementul determinant al oricărei *puneri în intrigă.*[94] Schema narativă canonică a acţiunii este următoarea:

SI ....S2.............................Sn-1..................Sn
Situaţia Nod Acţiunea Deznodămînt
Situaţia
iniţială de evaluare
finală

Aşadar, succesiunea evenimentelor acţiunii nu este arbitrară, ci se supune unei anumite logici: de pildă, un proiect provoacă apariţia unui obstacol, un pericol provoacă o rezistenţă sau o fugă etc. Tzvetan Todorov defineşte logica acţiunii printr-o tendinţă de repetare a anumitor situaţii pe parcursul poveştii, aceasta îmbrăcînd forma *antitezei, gradaţiei* sau *paralelismului.* In contextul evenimenţial, personajele îndeplinesc anumite roluri (după Claude Bremond, acestea ar fi: *agent* (voluntar sau involuntar), *pacient* (beneficiar sau victimă), *influenţator* (informator, tăinuitor, seducător, intimidator), *ameliorator, degradator, retribuitor, dobînditor* etc.). Todorov consideră că raporturile dintre personaje pot fi reduse la trei „predicate de bază": *dorinţă, comunicare* şi *participare.*

Personajul literar poate fi o *proiecţie* a autorului, i. e. un purtător de cuvînt al acestuia (de exemplu personajul-narator din romanul lui Proust sau Emil Codrescu din *Adela* de G. Ibrăileanu), o *dedublare* a autorului, caz în care el reprezintă simultan două ipostaze diferite ale acestuia (de pildă, Ioanide din romanul lui G. Călinescu), o *sublimare* a autorului, adică o proiecţie fictivă cu rol compensator (de pildă, Nicoară Potcoavă din romanul lui Sadoveanu), o *antiteză* a autorului, un caracter blamabil (de exemplu, Stanică Raţiu din *Enigma Otiliei),* o *marionetă,* care demonstrează o idee (ca în *Contes* de Voltaire), sau un personaj cu individualitate proprie (ca mizantropul lui Molière). Concepţia estetică despre personaj s-a modificat de-a lungul timpului. Astfel, clasicismul cultivă în tragedie caracterele alese, nobile, raţionale, dominate de simţul onoarei şi al datoriei şi care reprezintă o singură trăsătură morală; romantismul, în schimb, preferă personajele dezechilibrate, excentrice, inconsecvente cu sine, structurate antitetic, sfîşiate de pasiuni devastatoare, tipul predilect fiind *inadaptatul* (în ipostaza activă, fie pozitivă, de *titan* sau *geniu,* fie negativă de *demon,* ori în ipostaza pasivă de *visător, dezabuzat, ratat* etc.); pe urmele clasicismului, realismul cultivă din nou caracterele unidimensionale, determinate însă strict de mediul social (avarul, parvenitul, snobul, cocheta etc.); naturalismul împinge acest determinism pînă la ultimele lui consecinţe, manifestînd predilecţie pentru cazurile abnorme, pentru personajele marcate de tare ereditare, obsesii, stări patologice etc.; în literatura absurdului apare personajul fără însuşiri (numit şi *nonerou* sau *infrapersonaj),* lipsit de identitate, complet alienat şi dezumanizat etc.

Pentru Gerard Genette, naraţiunea reprezintă o frază uriaşă rezultată din expansiunea unui verb, ceea ce justifică analiza ei cu ajutorul unor categorii din gramatica verbului - *timpul, modul* şi *aspectul* -, care devin astfel categorii ale discursului narativ:

I. **Timpul** - se referă la raporturile ce se stabilesc între timpul poveştii şi timpul discursului, între timpul discursului (enunţului) şi timpul scriiturii (enunţării), precum şi între timpul scriiturii şi

94 *Ibidem,* p.72.

timpul lecturii. In privinţa raportului dintre timpul poveştii şi timpul discursului, se pot stabili trei tipuri de relaţii posibile, care se referă la *ordine, durată* şi, respectiv, *frecvenţă:*

1. *Ordinea* - se referă la raportul dintre ordinea evenimentelor din poveste şi ordinea în care sînt relatate în discurs. De cele mai multe ori, cele două temporalităţi nu sînt perfect paralele, evenimentele fiind relatate într-o altă ordine decît cea cronologică. Astfel, apar *anacronii,* prezente în discurs fie sub forma *retrospecţiunilor* sau întoarcerilor înapoi *(analepse),* fie sub forma *prospecţiunilor* sau anticipărilor *(prolepse).* O formă de anacronie este şi cea marcată de tehnica *povestirii în ramă (emboîtement),* ca în *Decameronul* sau *Hanu Ancuţei.*
2. *Durata* sau *viteza temporală* - se referă la raportul dintre durata evenimentelor din poveste şi durata relatării lor în discurs. În funcţie de acest raport, apar mai multe forme ale mişcării narative:

a) *Scena* - singura situaţie cînd cele două temporalităţi coincid perfect (Tp=Td); se realizează prin reproducerea vorbirii personajelor în aşa-numitul *stil direct;*

b) *Rezumatul* sau comprimarea timpului - situaţie cînd perioade mari din poveste sînt relatate pe scurt, în cîteva propoziţii sau fraze (Tp>Td);

c) *Dilatarea temporală* - apare în cazul reluărilor textuale (Tp<Td);

d) *Elipsa* - constă în omiterea unor perioade din poveste (Tp=∞; Td=o);

e) *Pauza* sau suspendarea timpului - apare în cazul descrierilor, reflecţiilor eseistice (filozofice, morale, estetice etc), cînd timpului discursului nu-i corespunde un timp al ficţiunii (Tp=o; Td=**oo).**

3. *Frecvenţa* - se referă la raportul dintre capacitatea repetitivă a discursului şi cea a poveştii, existînd două posibilităţi:

a) Povestirea *singulativă* - cînd discursul relatează o dată ceea ce s-a întîmplat o singură dată;

b) Povestirea *repetitivă* - cînd discursul relatează de mai multe ori evenimente petrecute o singură dată sau de mai multe ori (caz în care un eveniment poate fi relatat de mai multe ori de către acelaşi narator, sau poate fi povestit de personaje diferite, sau poate fi evocat prin povestiri complementare);

c) Povestirea *iterativă* - cînd discursul relatează în mod repetat mai multe evenimente asemănătoare, care s-au produs o singură dată, însă se confundă între ele în memoria naratorului (ca în romanul *Zadarnică e arta fugii* de Dumitru Ţepeneag).

În privinţa raportului dintre timpul poveştii şi timpul discursului, Genette mai distinge următoarele tipuri de *distanţă temporală:*

1) *Naraţia anterioară* sau *predictivă* - atunci cînd evenimentele sînt relatate înainte ca ele să fi avut loc (ca în *Odiseea* sau povestirile ştiinţifico-fantastice);

2) *Naraţia simultană* - cînd evenimentele sînt relatate în timp ce se desfăşoară (ca în jurnal);

3) *Naraţia ulterioară* - cînd evenimentele sînt relatate după ce au avut loc (cazul cel mai frecvent);

4) *Naraţia intercalată* - în cazul naraţiunilor cu mai mulţi naratori (de pildă, romanul *Patul lui Procust* de Camil Petrescu).

Timpul scriiturii (enunţării) poate deveni un element literar atunci cînd este introdus în poveste, caz în care discursul devine autoreferenţial (povestea unei naraţiuni), ca în romanul *Tristram Shandy* de Lawrence Sterne. De asemenea, şi *timpul lecturii* poate deveni un element literar atunci cînd se ţine seama de el în relatare (de exemplu, la începutul unei pagini ni se spune că este ora 10:15, iar în pagina următoare că e ora 10:25).

II **Aspectul -** se referă la raporturile ce se pot stabili între autor şi evenimentele relatate, între autor şi narator, cît şi între narator şi personaje (între un *el* în poveste şi un *eu* în discurs). Genette distinge două nivele narative: *extradiegetic* - în care se situează autorul operei (numit autor de gradul I) şi *intradiegetic* - în care se situează personajul care relatează anumite întîmplări (numit autor de gradul II). Raportul dintre narator şi evenimentele povestite poate fi de două feluri: *heterodiegetic*

(atunci cînd naratorul nu ia parte la întîmplări) şi *homodiegetic* (atunci cînd ia parte la întîmplări, ca protagonist sau martor). Cele două raporturi pot intra în patru combinaţii posibile:

1) Narator *extradiegetic- heterodiegetic* - atunci cînd un autor I povesteşte întîmplări la care nu a participat (vezi romanul *Fraţii Jderi);*

2) Narator *extradiegetic-homodiegetic* - atunci cînd un autor I povesteşte întîmplări la care a participat, ca protagonist sau ca martor (vezi *Amintiri din copilărie* de Ion Creangă);

3) Narator *intradiegetic-heterodiegetic* - cînd un autor II relatează evenimente la care nu a participat (de pildă, *Şeherezada*);

4) Narator *intradiegetic-homodiegetic* - cînd un autor II relatează propriile întîmplări (de pildă, Emil Codrescu, protagonistul romanului *Adela* de G. Ibrăileanu).

În privinţa raportului dintre narator şi personaj (a punctului de vedere, "viziunii" sau "focalizării"), se disting următoarele 3 situaţii:

1) Perspectivă *nefocalizată* sau cu *focalizare zero* (numită şi auctorială, omniscientă sau "viziune dindărăt" - *vision par derrière)* - atunci cînd naratorul ne spune mai multe decît ştie oricare dintre personaje (ca în romanele lui Balzac, Rebreanu etc.);

2) Perspectivă cu *focalizare internă* (numită şi actorială sau "viziune împreună cu" - *vision avec)* - atunci cînd naratorul adoptă punctul de vedere al unui personaj focal, comunicînd atît cît ştie acesta, caz în care focalizarea este *fixă* (vezi romanul lui Proust sau romanul *Adela),* sau adoptă pe rind punctual de vedere al mai multor personaje, caz în care focalizarea este *multiplă* (vezi romanul *Patul lui Procust);*

3) Perspectivă cu *focalizare externă* (numită şi impersonală, neutră sau "viziune din afară" - *vision du dehors)* - atunci cînd naratorul ştie mai puţin decît oricare dintre personaje (ca în romanele lui Alain Robbe-Grillet, George Bălăiţă, Ştefan Bănulescu etc.).

III **Modul** - categorie ce se referă la registrele discursive:

1) Discurs *reprodus* - redat în stil direct, fără nici o modificare;

2) Discurs *transpus* - care păstrează conţinutul replicilor personajelor în vorbirea naratorului (stilul indirect), păstrează nuanţele semantice ale replicilor originale (stilul indirect liber), sau păstrează chiar forma acestora într-un discurs continuu (stil direct legat);

3) Discurs *narativizat* (povestit) - care înregistrează numai conţinutul vorbirii, fără a reţine din ea nici un element de ordin expresiv.

Aplicaţie: analiza naratologică a povestirii în ramă *Iapa lui Vodă* din ciclul *Hanu Ancuţei* de Mihail Sadoveanu

INCIPIT AUTOR II (narator intradiegetic-homodiegetic, martor) Focalizare internă, Narație de evenimente; Rezumat	(Tp>Td); Povestire singulativă; Narație ulterioară; Discurs narativizat.	.. .într-o toamnă aurie am auzit multe poveşti la Hanul Ancuţei. Dar asta s-a întîmplat într-o depărtată vreme, demult, în anul cînd au căzut de Sîntilie ploi năprasnice şi spuneau oamenii că ar fi văzut balaur negru în nouri, deasupra puhoaielor Moldovei. Iar nişte paseri cum nu s-au mai pomenit s-au învolburat pe furtună, vîslind spre răsărit; şi moş Leonte, cercetînd în cartea lui de zodii şi tălmăcind semnele lui Iraclie-împărat, a dovedit cum că acele paseri cu penele ca bruma s-au ridicat rătăcite din ostroavele de la marginea lumii şi arată veste de război între împăraţi şi bielşug la viţa de vie.

Apoi într-adevăr, Împăratul-Alb şi-a ridicat muscalii lui împotriva limbilor păgîne, şi, ca să se împlinească zodiile, a dăruit Dumnezeu rod în podgoriile din Ţara-de-Jos de nu mai aveau vierii unde să puie mustul. Ş-au pornit din părţile noastre cărăuşii ca s-aducă vin spre munte, ş-atuncea a fost la Hanul Ancuţei vremea petrecerilor şi a poveştilor. (...)

Adresare directă către cititori; Descriere; Pauză (Tp=0; Td=**oo**)

Trebuie să ştiţi dumneavoastră că hanul acela al Ancuţei nu era han - era cetate. Avea nişte ziduri groase de ici pînă colo, şi nişte porţi ferecate cum n-am văzut de zilele mele. în cuprinsul lui se puteau oploşi oameni, vite şi căruţe şi nici habar n-aveau dinspre partea hoţilor... (...)

Prezentarea personajului; Descriere; Pauză (Tp=0; Td=**oo**)

Stătea stîlp acolo, în acele zile grase şi vesele, un răzăş străin, care mie îmi era drag foarte. închina oala cătră toate obrazele, asculta cu ochii duşi cîntecele lăutarilor şi se lua la întrecere pînă şi cu moş Leonte la tîlcuirea tuturor lucrurilor de pe lumea asta... Era un om nalt, cărunt, cu faţa uscată şi adînc brăzdată. în jurul mustăţii tuşinate şi la coada ochilor mititei, pielea era scrijelată în creţuri mărunte şi nenumărate. Ochiul lui era aprig şi neguros, obrazul cu mustaţă tuşinată părea că rîde cu tristeţă.

Îl chema Ioniţă comisul. Dumnealui Ioniţă comisul avea o pungă destul de grea în chimir, sub straiele de şiac sur. Şi venise călare pe un cal vrednic de mirare. Era calul din poveste, înainte de a mînca tipsia cu jar. Numai pielea şi ciolanele! Un cal roib, pintenog de trei picioare, cu şaua naltă pe dînsul, neclintit într-un dos de părete, cu mănunchiul de ogrinji sub bot...

AUTOR II (narator intradiegetic-homodiegetic, actor); Autoprezentare; Scenă (Tp=Td); Discurs reprodus (stil direct).

„Eu aici îs trecător... cuvînta, cu oala în mînă, dumnealui Ioniţă comisul; eu încalic şi pornesc în lumea mea... Roibu meu îi totdeauna gata, cu şaua pe el... Cal ca mine n-are nimeni... încalic, îmi plesnesc căciula pe-o ureche şi mă duc, nici nu-mi pasă..."(...)

EXPOZIŢIE; Naraţie de evenimente; Rezumat (Tp>Td); Povestire singulativă; Naraţie ulterioară; Discurs narativizat.

Cum vă spuneam, domnilor mei, eu stam aici în acest loc, gata de ducă, cu picioru-n scară. Şi iaca, numai ce aud pocnind harapnic şi duruind trăsură pe arcuri; şi, cînd îmi înalţ şi-mi feresc capul, văd venind pe şleah o droşcă cu patru cai bulziş... Vine şi se opreşte la han, după rînduială. Şi se coboară din ea boierul, ca să vadă ochii Ancuţei, cum era datina.

Cum s-a apropiat, eu i-am închinat oala cu vin şi i-am poftit sănătate. El s-a oprit în loc şi s-a uitat zîmbind la mine şi la iapă, şi la oamenii care erau în preajma mea, şi i-a plăcut închinarea. Era un boier mărunt la stat, cu barbă roşă rotunjită, şi purta la gît un lănţug subţire de aur...

Scenă (Tp=Td); Formule de întîmpinare; Discurs reprodus ales. (dialog).

- Oameni buni, zice boierul acela; tare mă bucur că văd chef şi voie-bună în ţara Moldovei...
- Şi noi ne bucurăm, zic eu, că auzim asemenea vorbă. Asta plăteşte cît şi vinul cel mai

Naraţie de evenimente; Discurs narativizat. PUNERE ÎN INTRIGĂ; Victimă (comisul Ioniţă); Scenă +Rezumat; Naraţie de evenimente; Discurs reprodus (dialog).

Atunci boierul a zîmbit iar şi m-a întrebat pe mine de unde sînt şi unde mă duc.

- Cinstite boierule, am răspuns; eu, de neamul meu, sînt răzăş de la Drăgăneşti, din ţinutul Sucevei. Dar aşezările mele sînt nestatornice şi duşmanii mei au colţi lungi şi ascuţiţi. Am o pricină, cinstite boierule, care nu se mai istoveşte. Am moştenit-o de la părintele meu dascălul Ionâ şi tare mă tem c-am s-o lăs şi eu moştenire copiilor mei, dacă m-a învrednici Dumnezeu să-i am...
- Cum aşa? a întrebat cu mirare boierul.
- Aşa, precum spun. Căci pricina noastră de judecată a pornit, cinstite boierule, dinainte de Vodă Calimah. Ş-am avut înfăţişare şi s-au dus la divanuri rînduri de oameni, şi s-au făcut cercetări şi hotarnice, şi s-au cerut mărturii cu jurămînt, ş-au murit unii din neamul nostru judecîndu-se şi s-au născut alţii tot pentru judecată, şi iată, nici în zilele mele nu s-a găsit încă dreptatea... Ba vrăjmaşul cu carele mă lupt mi-a mai tăiat cu plugul din ocina părintească doi stînjeni şi cinci palme, lîngă prisaca Velii. Ş-atunci, ridicînd nouă plîngere la isprăvnicie, iarăşi n-am găsit milă, căci potrivnicul meu, să nu vă fie dumneavoastră cu supărare, e corb mare boieresc... Dac-am văzut ş-am văzut am mai coborît o dată din coardă sacul cu hîrţoagele şi cu peceţile cele vechi, le-am mai slovenit şi le-am ales, ş-am pus îndreptările pe care le socot neştirbite colea, lîngă chimir, ş-am încălicat pe

ACŢIUNEA DE EVALUARE; Naraţie de evenimente; Rezumat (Tp>Td); Discurs narativizat.

Beneficiar (comisul Ioniţă) + Retribuitor (Vodă); Naraţie de evenimente; Rezumat + Scenă; Discurs narativizat + Discurs reprodus (dialog). *DESINIT* (CLAUZULĂ); Adresare directă către ascultători: *captatio benevolentiae.* roaiba mea şi de-acu nu mă opresc decît la Vodă. Să-mi facă el dreptate!

- Cum se poate? s-a mirat iar boierul, mîngîindu-şi barba şi jucînd între degete lanţugul cel de aur. Te duci la vodă?
- Mă duc! Ş-apoi dacă nici Vodă nu mi-a face dreptate... Boierul a pornit a rîde.
- Ei, şi dacă nu ţi-a face dreptate nici Vodă?...

Aici comisul Ioniţă îşi coborî puţin glasul, dar Ancuţa cea tînără, cum făcuse odinioară cealaltă, împungînd într-o parte cu capul, întinse urechea şi auzi ce trebuia să se întîmple dacă nici la Vodă n-ar fi găsit răzăşul dreptate. Dacă nici Vodă nu i-a face dreptate, atunci să poftească măria sa să-i pupe iapa nu departe de coadă!...(...)

După aceea boierul s-a suit în droşca lui cu arcuri şi s-a dus.

Iar eu, încălicînd precum am făgăduit, nu m-am oprit decît în tîrgul Ieşului, ş-am tras la un han, lîngă biserica lui Lozonschi, peste drum de Curtea Domnească. Şi a doua zi către amiază, spălat şi pieptănat, m-am înfăţişat cu inima bătînd la Poarta Curţii. (...)

PUNCTUL CULMINANT; Rezumat+ Scenă; Discurs narativizat + Discurs reprodus (dialog).

- Măria ta, am strigat eu cu îndrăzneală, am venit să-mi faci dreptate! Vodă mi-a răspuns:
- Scoală-te.

Auzind glasul, am ridicat ca-ntr-un fulger privirea, ş-am cunoscut pe boierul de la han. Pe loc am înţeles că trebuie să închid ochii şi să fiu înfricoşat. Mi-am plecat mai adînc fruntea, am întins mîna, am apucat poala hainei ş-am dus-o la buze. (...)

DEZNODÂMÎNT; Beneficiar (comisul Ioniță) + Retribuitor (Vodă); Narație de evenimente; Rezumat + Scenă; Discurs narativizat + Discurs reprodus (dialog).

- Bine, răzăşule, am să-ţi fac dreptate. Are să meargă cu tine un om al meu cu poruncă tare, să facă rînduială la Drăgăneşti.

Eu, cînd am auzit, am dat iar în genunchi şi Vodă iar mi-a poruncit să mă scol. Apoi, cu ochii subţiaţi a zîmbet, m-a bătut pe umăr:

- Ei, dar dacă nu-ţi făceam dreptate, cum rămînea?
- Dă, măria ta, răspund eu rîzînd, cum să rămîie? Eu vorba nu mi-o iau înapoi. Iapa-i peste drum!

Ş-atîta haz a făcut Vodă Mihai pentru răspunsul meu, că m-a bătut iar pe umăr şi şi-a adus aminte şi de oala cu vin roş pe care i-am plătit-o patru parale - şi rîzînd, a poruncit să vie slujbaşul care să meargă cu mine; şi subt ochii lui, pe loc, s-a scris poruncă tare - şi cînd am încălicat de la han de lîngă Lozonschi ş-am purces înapoi, el se uita zîmbind de la fereastra deschisă şi-şi mîngîia barba...

DESINIT (IEȘIREA DIN ACȚIUNE)/EXCIPIT; Adresare directă către ascultători.

Iaca de ce trebuie să vă uitaţi ca la un lucru rar la calul meu cel roib, pintenog de trei picioare: pentru că aista-i moştenire din iapa lui Vodă. Şi cînd rînchează el şi rîde, parcă ar avea o amintire din alt veac şi din acele zile ale tinereţii mele. După asta puteţi cunoaşte ce fel de om sînt eu! Ş-acuma să mai primim vin în ulcele şi să încep altă istorie pe care de mult voiam să v-o spun...

Iapa lui Vodă deschide seria de nouă povestiri din ciclul *Hanu Ancuţei,* încastrate după tehnica povestirii

în ramă *(emboîtement)* în naraţiunea-cadru relatată de un martor al evenimentelor petrecute la han „într-o toamnă aurie". Acest prim *eu narant* ar putea fi luat drept însuşi autorul textului (i. e. Mihail Sadoveanu). La o privire mai atentă însă, se observă că acest narator vorbeşte despre un anume împărat Alb care şi-a ridicat muscalii „împotriva limbilor păgîne", aşadar despre un război ruso-turc, la care autorul n-ar fi putut participa din simplul motiv că nu se născuse încă. Aşadar, acest prim narator (intradiegetic-homodiegetic) este la rîndul lui un personaj fictiv, chiar dacă reprezintă o proiecţie a autorului. *Timpul scriiturii* (notat ts), în care Sadoveanu şi-a redactat textul, e deci ulterior *timpului discursului* (povestirii-cadru) acestui narator (notat tpc), a cărui biografie nu se suprapune peste cea a autorului. La rîndul său, acest timp al discursului din naraţiunea-cadru e ulterior *timpului poveştii (ficţiunii)* istorisite de acest prim narator (notat tO): „toamna aurie" în care acesta s-a întîlnit cu povestitorii de la han, fiecare dintre ei relatîndu-şi propria poveste. Aşadar, fiecare dintre cele nouă povestiri relatate la han corespunde unui timp al ficţiunii diferit (de la tl la t9), conform schemei de mai jos:

0...>t

to	**t1**	**T9**	**tpc**	**t_s**
"fimpui ficţiunii-cadru	Timpul ficţiunii 1	Timpul ficţiunii 9	Timpul povestirii-cadru	Timpul scriiturii

Aceste distanţe temporale au menirea de a ne proiecta într-un trecut indeterminat cu precizie, într-un timp mitic al începuturilor, la aceasta contribuind şi evenimentele extraordinare (unele chiar supranaturale, relevînd amestecul fabulosului în planul realului) relatate de primul narator („paseri cum nu s-au mai pomenit", „balaur negru" etc.), ca şi retorica discursului său, specifică basmului. Această proiecţie *in illo tempore* vorbeşte despre funcţia originară a povestitului, mitico-ritualică, povestitorii evoluînd într-un cadru special - hanul - cu multiple semnificaţii simbolice, actori ai unui ceremonial iniţiatic cu origini străvechi.

În acest context este prezentat primul povestitor, comisul Ioniţă, care va istorisi o poveste al cărei actor a fost odată. Naraţia de evenimente alternează cu scenele dialogate, ceea ce creează publicului iluzia participării directe la cele relatate, deşi totul s-a petrecut cu multă vreme în urmă. La acest efect contribuie şi dialogul stabilit între naratorul-actor (intradiegetic-homodiegetic) şi ascultători (respectiv cititori), oralitatea discursului. Anecdota istorisită are o intrigă simplă, lineară, evenimentele fiind relatate în ordine cronologică, fără abateri temporale, iar secvenţele narative combinîndu-se prin înlănţuire-adiţiune, fără digresiuni sau ramificări ale firului epic. După o scurtă prezentare cu rol de *captatio benevolentiae,* comisul Ioniţă trece direct la relatarea poveştii sale. Intriga e declanşată de hotărîrea acestuia, comunicată unui personaj întîlnit întîmplător la han, de a-i cere dreptate lui Vodă, urmînd ca în cazul în care acesta nu va da curs cererii sale, să-1 invite să-i pupe calul „nu departe de coadă". Punctul culminant îl reprezintă scena recunoaşterii în persoana domnitorului a străinului întîlnit la han, însă acesta, în loc să-1 pedepsească pentru insolenţă, se amuză şi îi face dreptate (deznodămînt). Din *victimă,* comisul Ioniţă devine dintr-o dată *beneficiar,* iar străinul de la han devine, dintr-un simplu martor al nefericirii eroului, un *retribuitor.* Se observă că povestitorul urmăreşte să provoace surpriza receptorului, contrazicîndu-i în mod sistematic aşteptările. în final, dealtfel, el se adresează din nou direct ascultătorilor, invitîndu-i să asculte încă o istorie şi făcînd astfel legătura cu povestirea ulterioară.

V. 2. 2. Speciile genului epic

1) **Epopeea** (epos=discurs; gr.) - cea mai veche specie, textul primordial al culturii unui popor; este o naraţiune în versuri în care se relatează fapte excepţionale performate de personaje exemplare, uneori chiar mitice, miraculosul amestecîndu-se mereu în istorie (vezi intervenţia divinităţilor în acţiunile omeneşti). Cea mai veche formă este epopeea eroică, primul text cunoscut fiind *Epopeea lui Ghilgameş* (mileniul III î.e.n.). Alte epopei eroice celebre sînt, în Antichitate, *Iliada* şi *Odiseea* lui Homer, *Eneida* lui Vergilius, epopeile indiene *Ramayana* şi *Mahabharata* în Evul Mediu, *Cîntecul lui Roland, Cîntecul Nibelungilor, Beowulf, Cîntecul Cidului, Cîntec despre oastea lui Igor, Cîntecele de gestă (Chansons des gestes)* etc.; în Renaştere, *Orlando îndrăgostit* de Boiardo, *Ierusalimul eliberat* de Tasso, *Lusiada* de Camões etc. Epopeea eroi-comică (burlescă) este parodia epopeii eroice (vezi, de pildă, *Batrahomiomachia* atribuită lui Homer, *Orlando furios* de Ariosto, *Vadra răpită* de Tassoni, *Fecioara din Orleans* de Voltaire, *Ţiganiada* de Ion Budai-Deleanu etc.). O formă specială de epopee este epopeea filozofică, care propune o viziune globală asupra lumii şi existenţei (vezi *Divina Commedia* lui Dante sau *Paradisul pierdut* al lui Milton).

2) **Balada** - desemnează tot o specie epică în versuri. Dacă în Anglia şi Scoţia termenul denumea în secolul al XlV-lea un cîntec epic interpretat de menestreli, în Franţa el desemna şi o poezie lirică cu formă fixă (vezi baladele lui François Villon). Alecsandri a introdus termenul în folcloristica românească tot cu sensul de poezie epică (vezi *Mioriţa, Monastirea Argeşului,* baladele haiduceşti etc). Balade vor scrie şi poeţii romantici Goethe, Schiller, Heine, Hugo, Musset, Coleridge, Bolintineanu, Alecsandri ş. a., iar în secolul XX poeţi precum Ştefan Augustin Doinaş, Radu Stanca etc.

3) **Fabula** - specie epică în versuri a cărei poveste are ca personaje animale ce reprezintă alegoric anumite trăsături de caracter general-umane (de pildă, vulpea desemnează şiretenia, lupul, lăcomia, leul, tirania etc.), naraţiunea avînd un tîlc moralizator (uneori morala e explicită, alteori

implicită). Primul fabulist celebru al Antichităţii greceşti a fost Esop (sec. VII-VI î.e.n.), urmat mai tîrziu de La Fontaine, Krîlov ş. a., în literatura română cel mai cunoscut fiind Grigore Alexandrescu.

4) **Schiţa** - termen împrumutat din artele plastice pentru a desemna o specie epică în proză, de dimensiuni reduse, în care se relatează un anume eveniment. în ciuda simplităţii sale formale, schiţa reclamă o mare vituozitate pentru a obţine efectul estetic scontat. Uneori, naraţiunea poate fi înlocuită de dialog (în aşa-numitele *scenete).* Schiţa datează din a doua jumătate a secolului al XTX-lea, autori mai importanţi fiind Cehov, Maupassant, Caragiale, Băieşu ş. a.

5) **Povestirea** - reprezintă forma subiectivizată a naraţiunii. Discursul narativ e de cele mai multe ori la pers. I, naratorul fiind prezent în mod explicit atît în actul relatării, cît şi în poveste, ca personaj (protagonist, martor sau colportor). Ca o reminiscenţă a funcţiei originare a povestitului - funcţia magică -, se stabileşte de obicei de la bun început un fel de ceremonial cu reguli stricte cărora trebuie să li se supună atît naratorii, cît şi receptorii. Fiind destinată în primul rînd unui cerc de ascultători, povestirea se caracterizează prin *oralitate,* naratorul încercînd să stabilească un dialog cu aceştia, să le „cîştige bunăvoinţa" (cf. *captatio benevolentiae,* lat.) prin utilizarea unor formule retorice specifice (de adresare, de încheiere, sau a unor formule narative similare celor din basme). Timpul povestit este trecutul, de multe ori indeterminat, ceea ce creează posibilitatea poetizării şi chiar a mitizării (vezi *Hanu Ancuţei* de Sadoveanu). Faptele relatate sînt neobişnuite, excepţionale, uneori supradimensionate de narator pentru a impresiona receptorul; aşadar, ceea ce contează în primul rînd e caracterul senzaţional al acţiunii şi nu psihologia personajelor. Dintre autorii celebri de povestiri, sînt de menţionat în primul rînd Boccaccio, Chaucer, Gogol, Maupassant, Twain, Sadoveanu etc.

6) **Nuvela** *(nouvelle;* fr.; *novela;* ital. = noutate) - etimologia termenului sugerează că accentul se punea iniţial tot pe ineditul, pe senzaţionalul faptelor relatate. într-adevăr, distincţia dintre povestire şi nuvelă a început să se facă în Franţa abia în sec. XVII *(conte / nouvelle),* pînă atunci termenul *nuvelă* fiind utilizat cu sensul de povestire. Spre deosebire de povestire, discursul narativ din nuvelă se caracterizează de obicei prin *obiectivitate,* naraţiunea fiind la pers. III sg., fără ca naratorul *(eul narant)* să-şi facă simţită prezenţa în relatare (există totuşi excepţii). în al doilea rînd, nuvela se caracterizează prin *literaritate,* fiind destinată exclusiv lecturii, ceea ce, pe de o parte, exclude oralitatea, iar pe de altă parte impune anumite reguli în ceea ce priveşte organizarea enunţului (atît în privinţa întinderii, cît şi în privinţa construcţiei intrigii, care reclamă o gradaţie ascendentă pînă la un punct culminant, după care urmează deznodămîntul). Acţiunea este unitară, desfăşurată pe un singur plan, implicînd puţine personaje, de obicei un protagonist, surprins într-o situaţie conflictuală extremă, iar ceea ce contează în primul rînd nu sînt evenimentele în sine, ci reacţia personajelor faţă de acestea. Autori celebri de nuvele au fost Cervantes, Merimee, Gogol, Kafka, Joyce, Hemingway etc. O formă specială este nuvela *fantastică.* Categoria estetică a fantasticului desemnează iruperea bruscă a unui eveniment insolit, iraţional, supranatural în miezul realităţii celei mai banale, această apariţie provocînd tensiune, anxietate, chiar spaimă, întrucît receptorul nu-i poate găsi nici o explicaţie logică (în momentul cînd aceasta e aflată, tensiunea dispare şi fantasticul e anulat). Tzvetan Todorov distinge fantasticul de *straniu* (cînd evenimentul insolit admite totuşi pînă la urmă o explicaţie raţională), respectiv de *miraculos* (cînd receptorul ştie de la bun început că a pătruns într-o altă realitate, paralelă, cum e cea a basmului sau a visului), existenţa foarte fragilă a *emoţiei fantastice* depinzînd în exclusivitate de incertitudinea, de *ezitarea* receptorului. Autori mai importanţi de nuvele fantastice au fost Hoffmann, Poe, Borges, Mircea Eliade, Vasile Voiculescu, Ştefan Bănulescu etc.

7) **Romanul** - formă epică proteică, deschisă tuturor modificărilor structurale şi compoziţionale, în general, desemnează o specie epică de întindere mai mare, cu un conţinut mai complex, a cărei acţiune se desfăşoară pe mai multe planuri, implică mai multe personaje şi presupune un anumit grad de complexitate a analizei sociale, psihologice, filozofice etc. Istoria romanului începe încă din Antichitate. Primele creaţii romaneşti cunoscute, aparţinînd culturii latine, sînt *Satyricon libri (Cartea satirelor)* de Petronius (sec. I e. n.) şi *Măgarul de aur* sau

Cartea metamorfozelor de Apuleius (sec. III e. n.). Tot în sec. III e. n. apare şi romanul pastoral al scriitorului elin Longos, *Dafnis şi Chloe.* Termenul *roman* a apărut însă în Evul Mediu *(romanz;* fr.), desemnînd, începînd din sec. XIII, o naraţiune în versuri sau proză scrisă într-o limbă romanică, ce relata aventuri cavalereşti şi/sau sentimentale (vezi romanele din ciclul „Regele Arthur şi Cavalerii Mesei Rotunde" sau *Romanul Trandafirului).* Primele romane în accepţiunea actuală a termenului au apărut însă în epoca barocului (sec. XVII-XVIII). Astfel, în 1615 apare prima capodoperă a genului, *Don Quijote de la Mancha* de Cervantes, o parodie a romanelor cavalereşti medievale, iar peste un secol (în 1719) apare *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, textul care, după Marthe Robert, marchează începutul romanului modern. Abia în sec. XIX, însă, romanul se va impune ca un gen major, pînă atunci fiind considerat fals, înşelător, deci nociv pentru suflet (Defoe, de pildă, s-a arătat jignit de denumirea de „roman" dată cărţii sale, susţinînd că întreaga poveste a lui Robinson Crusoe era perfect adevărată). Balzac este scriitorul care impune o altă viziune, pozitivă, asupra romanului, considerîndu-l chiar similar epopeii (urmînd modelul lui Dante, el are ambiţia de a oferi, în *Comedia umană,* un tablou complet al societăţii vremii sale). Balzac pune astfel bazele romanului realist, care va fi dezvoltat apoi de Stendhal, Flaubert, Dickens, Hardy, Tolstoi etc. O cotitură majoră în evoluţia romanului apare datorită lui Proust, care întemeiază, la începutul sec. XX, romanul analitic, al cărui discurs sinuos, labirintic, relatat la pers. I, reproduce fidel meandrele memoriei involuntare a protagonistului-narator (aşadar, ceea ce contează acum nu mai sînt evenimentele exterioare, ci psihologia personajului). Celălalt mare inovator al romanului secolului XX a fost Joyce, care, pe urmele lui Freud, sondează „fluxul conştiinţei" personajelor, inconştientul şi visul, creînd în acelaşi timp parabole inedite ale condiţiei omului modern. Opusă, din punctul de vedere al tehnicii narative, direcţiei romanului analitic e aceea a romanului „comportamentist" (cf. *behaviourism;* engl.) american (reprezentat de Hemingway, Dos Passos, Faulkner ş. a.), în care naratorul nu mai e omniscient (ca în romanul balzacian), nici nu se mai identifică cu un personaj (ca în romanul analitic), ci rămîne neutru, detaşat, mulţumindu-se doar să înregistreze, asemeni unei camere de luat vederi, gesturile şi vorbirea personajelor, fără a încerca să pătrundă în conştiinţa acestora. Altă mutaţie în evoluţia romanului se produce odată cu „noul roman" francez din anii 60 (Alain Robbe-Grillet, Michel Butor ş. a.), în care nu mai contează nici acţiunea, nici personajele, ci percepţiile de moment ale naratorului, care dilată detaliile realului pînă la proporţii fantastice, ajungîndu-se pînă la relativizarea totală a punctului de vedere. Tot în anii 60 se dezvoltă „realismul magic" sudamerican (vezi romanele lui Garcia Marquez, Mario Vargas Llosa, Julio Cortazar ş. a.), oarecum asemănător suprarealismului, în care visul şi realitatea, realul şi fantasticul, sublimul şi grotescul, comicul şi tragicul se contopesc în construcţii baroce fascinante, de o mare densitate metaforică. Romanul „postmodern" al ultimelor decenii se caracterizează în primul rînd prin jocul intertextual şi denudarea tuturor convenţiilor romaneşti, a mecanismelor textuale, fiind înainte de toate un „roman al scriiturii" (Barthes). Din punct de vedere compoziţional, romanul poate îmbrăca cele mai variate forme (scrisori, memorii, jurnal, eseu, cronică, reportaj etc.), iar din punct de vedere tematic, poate aborda practic orice aspect al realităţii (viaţa socială, istoria, psihologia, condiţia umană etc.).

V. 3. Genul dramatic

Etimologic, termenul *dramatic* derivă din substantivul grecesc *drama,* care înseamnă „acţiune". Hegel consideră că scopul dramei este acela de a reprezenta o acţiune prin personaje care vorbesc în acţiune. Totodată, epicul, după Hegel, este un mod de reprezentare poetică ce le îmbină pe celelalte două (liricul şi epicul) „într-o nouă totalitate, în care avem în faţa noastră şi o desfăşurare obiectivă, şi naşterea ei din interiorul unor indivizi"[95]. În raport cu celelalte genuri literare, dramaticul se defineşte prin caracterul său *spectacular,* textele care se înscriu în această categorie fiind destinate reprezentării scenice, într-un spectacol (şi elementele paratextuale care fac

95 G. W. F. Hegel, *op. cit,* p. 436.

posibil acest lucru sînt indicaţiile scenice ale autorului, aşa-numitele *didascalii).* Ca atare, textul dramatic este doar o componentă a imaginii teatrale, care rezultă din cooperarea mai multor limbaje artistice (pe lîngă cel literar, limbajele artelor vizuale -scenografie, mişcare scenică, coregrafie -, ca şi cel muzical), vorbindu-se astfel de caracterul *sincretic* al discursului teatral. Comunicarea în teatru este un fenomen mult mai complex decît în celelalte arte, căci între scriitorul *(scriptorul)* textului şi spectator se interpun o serie de *mesaje mediate* care au drept sursă mai mulţi emiţători (regizorul, scenograful, coregraful, actorii ş. a.), astfel încît nu se mai ştie cine este emiţătorul principal - autorul, regizorul sau actorii - şi această incertitudine constituie însăşi baza comunicării teatrale: „ea este aceea care face din teatru nu un medium prin care un individ vorbeşte unui alt individ, ci o activitate prin care un grup de artişti, uniţi de acelaşi proiect, vorbeşte unui grup de indivizi uniţi de aceeaşi activitate, receptarea teatrului."[96] Discursul teatral se supune unei serii de coduri (prin *cod* se înţelege un ansamblu de constrîngeri care îmbină un sistem de semne într-un mod care să permită receptarea mesajului) - ale scenei, ale modului de interpretare, ale convenienţelor specifice fiecărei epoci -, în afara cărora nu ar putea fi nici conceput, nici înţeles. Dar şi textul dramatic, întrucît este destinat reprezentării scenice, trebuie să se supună unor rigori vizînd compoziţia, construcţia acţiunii şi a replicilor personajelor. în clasicismul francez a fost stabilită regula celor trei unităţi: de *loc* (locul apariţiei primului actor trebuie să rămînă neschimbat pe tot parcursul reprezentaţiei, cf. d'Aubignac), de *timp* (acţiunea nu trebuie să dureze mai mult de 24 de ore), de *acţiune* (trebuie să existe o acţiune principală, la care toate celelalte unităţi să se raporteze, „ca liniile circumferinţei la centru", cf. Mairet). Romantismul combate regula unităţilor, întrucît scopul său era acela de a înfăţişa istoria, după cum afirma Victor Hugo: „Să sfărîmăm teoriile, poeticile şi sistemele. Să aruncăm această învechită tencuială care ascunde faţa artei! Nu există nici reguli nici modele: sau mai bine spus, nu există alte reguli decît legile generale ale naturii care domină întreaga artă." Orice text dramatic se împarte în mai multe secvenţe (scene şi acte). La fel ca în genul epic, există o punere în intrigă, aşadar un conflict intens care reclamă soluţionarea într-un deznodămînt final (adjectivul *dramatic* a devenit aproape sinonim cu *conflictual, problematic, tensionat).*

V. 3.1. Speciile genului dramatic
V. 3.1. a. Tragedia. Categoria tragicului

Termenul *tragedie* provine din cuvîntul grecesc *tragôidia,* al cărui sens nu este clar *(tragos* înseamnă „ţap", *ôidia* înseamnă „cîntec", deci ar putea fi vorba despre un „cîntec al ţapului", un „cîntec pentru un ţap" sau un „cîntec în onoarea unui ţap").[97] în *Poetica,* Aristotel susţine că tragedia provine din improvizaţiile ce pleacă de la ditiramb, o operă corală cîntată în cinstea lui Dionysos, zeul vinului şi al fecundităţii în Grecia antică, reprezentat întotdeauna însoţit de satiri şi sileni, făpturi jumătate om, jumătate ţap. Aşadar, tragedia era la origine elementul unui ceremonial religios complicat, organizat în timpul sărbătorilor dedicate zeului Dionysos *(Leneenele, Dionisiile rurale* şi mai ales *Dionisiile urbane* sau *Marile Dionisii,* organizate la sfîrşitul lunii martie). Acestea din urmă celebrau moartea şi învierea simbolică a zeului, ritual necesar pentru a asigura repetarea anuală a ciclului natural. Interpreţii ditirambului, numiţi *coreuţi,* purtau măşti de ţap şi simulau moartea şi învierea.

Aşadar, zeul Dionysos, care se sacrifică pentru a asigura regenerarea naturii, continuitatea vieţii, reprezintă arhetipul eroului tragic, care pătimeşte pentru a triumfa în cele din urmă într-un plan superior, devenind un model exemplar pentru comunitate. în *Anatomia criticii,* Northrop Frye defineşte tragedia drept „un mimesis al sacrificiului". Eroul sacrificat, deşi însumează toate virtuţile, este obligatsă ispăşească o vină de care de multe ori nu este vinovat (vezi sintagma

---

96 Anne Ubersfeld, *Termenii cheie ai analizei teatrului,* Institutul European, Iaşi, 1999, p. 22.

97 Christophe Cusset, *Tragedia greacă,* Institutul European, Iaşi, 1999, p. 4.

„vinovat fără vină"), restabilind astfel un echilibru, o ordine tulburată. Din această perspectivă, sacrificiul său este necesar, însă, în raport cu eroul, el e, fără îndoială, nedrept. Spectatorul tragediei, susţine Aristotel în *Poetica,* se simte solidar cu eroul, trăind sentimente de *milă* şi *groază,* pentru ca în final să se simtă purificat *(catharsis),* transformînd căderea eroului într-un triumf, într-un eveniment sublim.

În strînsă legătură cu tragedia s-a născut categoria[98] estetică şi filozofică a *tragicului,* care a primit de-a lungul timpului interpretări diferite. Astfel, Hegel susţinea că: „Tragicul originar constă în faptul că înăuntrul conflictului ambele părţi ale opoziţiei, considerate pentru sine, sînt îndreptăţite, în timp ce, pe de altă parte, fiecare dintre ele îşi poate realiza adevăratul conţinut pozitiv al scopului şi caracterului ei numai negînd şi lezînd cealaltă putere la fel de îndreptăţită, facîndu-se vinovată din această cauză, cu toată moralitatea ei şi tocmai datorită acestei moralităţi."[99] Astfel se instituie o contradicţie care în final trebuie rezolvată, însă, fireşte, cu preţul nenorocirii eroului. După Christophe Cusset, tragicul ar consta în coexistenţa a două exigenţe contradictorii, înzestrate deopotrivă cu forţă şi valoare şi de care eroul nu se poate achita în acelaşi timp, în aceasta constînd fatalitatea destinului *(fatum)* care-1 împinge în cele din urmă la greşeală. Această greşeală, numită *vină tragică (hybris* sau *amartia;* gr.), constă în încălcarea unei legi morale, dar înainte de toate este o eroare de judecată, eroul lăsîndu-se rătăcit în orgoliul său. Pe de altă parte, această greşeală nu este întîmplătoare, izolată, înscriindu-se într-un lanţ de crime ce se perpetuează de la o generaţie la alta (vezi familiile Atrizilor şi Labdacizilor, blestemate să ispăşească păcatul originar al unui strămoş). Nu există însă tragic dacă eroul nu opune forţei oarbe a destinului libertatea, care îl determină să lupte pînă la capăt, chiar dacă ştie de la început că nu poate avea sorţi de izbîndă. Emoţia tragică a spectatorului *(catharsis)* ar fi atunci acea „eliberare" care-1 face să treacă de la „milă" şi „groază" la satisfacţia de a fi la acelaşi nivel cu libertatea eroului, cu lupta sa eroică împotriva necesităţii oarbe.

Gabriel Liiceanu susţine că: „Tragicul trebuie căutat *în întîlnirea unei fiinţe conştiente finite cu propria sa finitudine percepută ca limită.""*[100] Numai omul poate deveni un *pacient tragic,* întrucît, dintre toate fiinţele finite, numai el e înzestrat cu conştiinţă, iar dintre fiinţele conştiente, numai el este finit (divinitatea e infinită). Conştientizarea limitei, deşi este o condiţie necesară, nu este şi suficientă pentru apariţia tragicului, căci în faţa limitei, omul poate spune: „Asta e! N-am ce face!" sau îşi poate căuta refugiul într-o credinţă consolatoare. Se poate vorbi de tragic numai atunci cînd omul provoacă limita, încercînd s-o depăşească, deşi e perfect conştient că această acţiune va avea consecinţe nefaste, îi va provoca suferinţă, nenorocire, sau chiar moartea (limita provocată devine *agent tragic).* Aşadar, după cum susţine Christophe Cusset: „Eroul nu se recunoaşte într-adevăr decît în măsura în care acţionează."[101]

În *Poetica,* Aristotel dă o definiţie foarte precisă a tragediei: „Tragedia e imitaţia unei acţiuni alese şi întregi, de o oarecare întindere, în grai împodobit cu felurite soiuri de podoabe osebit după fiecare din părţile ei, imitaţie închipuită de oameni în acţiune, ci nu povestită şi care stîrnind mila şi frica săvîrşeşte curăţirea acestor patimi." Aşadar, tragedia se caracterizează printr-un limbaj poetic specific, sublim prin excelenţă, ornat din belşug cu figuri ale discursului, în care un rol esenţial îl are metafora, iar replicile personajelor alternează cu pasaje muzicale şi coregrafice. Acestea creează un efect patetic, fiind interpretate de cor, care este un intermediar între protagonişti şi public. Din interiorul corului se desprinde un solist *(corifeul)* care dialoghează cu protagoniştii. Actorii purtau măşti şi costume cu valoare expresivă, dar şi cu finalitate practică (masca, de pildă, avea menirea de a amplifica vocea).

---

98 Termenul *categorie* a fost definit de Aristotel cu sensul de concept general şi fundamental al gîndirii, ce exprimă trăsăturile generale, omogene ale unei clase de obiecte. Categoriile estetice fundamentale sînt *frumosul, urîtul, sublimul, grotescul, tragicul, comicul, dramaticul* etc.

99 G. W. F. Hegel, *op. cit,* pp. 595-596.

100 Gabriel Liiceanu, *Tragicul. O fenomenologie a limitei şi depăşirii,* Editura Humanitas, Bucureşti, 1993, p. 48.

101 *Op. cit,* **p. 71.**

Apogeul tragediei greceşti se situează în sec. IV î. e. n. şi e reprezentat de creaţiile lui Eschil, Sofocle şi Euripide. In Roma antică, principalul tragediograf a fost Seneca (sec. I e. n.), a cărui operă a constituit o sursă de inspiraţie mai ales pentru autorii englezi de tragedie din perioada Renaşterii: Thomas Kyd, Christopher Marlowe, Ben Jonson, William Shakespeare ş. a. (vezi „tragedia răzbunării" sau „tragedia sîngeroasă"). În perioada barocului, cei mai importanţi tragediografi au fost spaniolii Calderon de la Barca şi Tirso de Molina (primul ilustrează motivele *lumea ca teatru* şi *viaţa ca vis,* iar al doilea impune în literatură figura emblematică a lui Don Juan). Altă epocă de înflorire a tragediei a fost clasicismul francez din sec. XVII (autorii cei mai importanţi fiind Racine şi Corneille), care pune accent pe conflictul dintre pasiune şi raţiune, impunînd în acelaşi timp anumite reguli severe (regula celor trei unităţi, apartenenţa eroilor la aristocraţie etc.). În sec. XVIII tragedia începe să fie înlocuită treptat de dramă şi de alte forme dramatice compozite (melodrama, tragicomedia, farsa tragică etc.), însă nu dispare complet, primind un nou avînt în sec. XX (vezi teatrul expresionist, reinterpretările subiectelor tragediei antice de Eugene O'Neill, Jean-Paul Sartre, Jean Giraudoux etc.) Tragicul continuă să existe pînă astăzi sub diverse forme, fiind în fapt o categorie eternă.

V. 3.1. b. Comedia. Categoria comicului

Ca şi tragedia, termenul *comedie* este tot un cuvînt compus de origine greacă *(komos + ôidia),* fiind legat tot de cultul lui Dionysos: *komos-ul* era cortegiul care-1 însoţea pe zeu în timpul sărbătorilor rustice dedicate acestuia. Din aceste manifestări populare exuberante, pline de surprize menite a provoca ilaritate, s-a născut în sec. V î.e.n. comedia ca specie a genului dramatic. Primul autor important, aparţinînd Antichităţii greceşti, a fost Aristofan (sec. V-IV î.e.n.), însă cel care a pus bazele comediei europene a fost comediograful latin Plaut (sec. III-II î.e.n.). Alţi autori marcanţi au fost Shakespeare, Molière, Lope de Vega, Beaumarchais, Carlo Goldoni, iar în literatura română, Alecsandri, Caragiale ş. a. Formele de comedie dezvoltate de-a lungul timpului au fost: *farsa* (o formă populară foarte simplă, mizînd pe comicul trivial şi grotesc), *commedia dell 'Arte* (apărută în Renaştere şi dispărută după două sute de ani, caracteristica sa principală fiind improvizaţia), *comedia de situaţii* (mizînd pe surpriză), *comedia de intrigă* (forma cea mai cunoscută fiind comedia spaniolă „de capă şi spadă" dezvoltată în Renaştere de Lope de Vega, Calderon de la Barca, Tirso de Molina, apoi de Beaumarchais ş. a.), *comedia de caracter* (ce caricaturizează anumite vicii umane), *comedia de moravuri* (ce vizează anumite particularităţi ale vieţii sociale şi/sau politice dintr-o anumită epocă) etc.

În strînsă legătură cu comedia a apărut ulterior categoria estetică a *comicului,* care însă, ca şi în cazul tragicului, are o sferă de aplicaţie mult mai vastă, desemnînd practic orice fenomen estetic ce provoacă rîsul (rîsul estetic trebuie disociat de rîsul fiziologic, patologic, psihologic, mecanic, convenţional etc., el exprimînd superioritatea subiectului faţă de obiectul perceput ca derizoriu). Prin rîs, subiectul sancţionează o deficienţă, o anomalie, o contradicţie în sînul realităţii. Adrian Marino defineşte comicul literar drept „expresia unei atitudini critice, de superioritate, în numele unor valori sau norme contrariate, stimulată de spectacolul dezacordurilor şi contrastelor ridicole".[102] După cum susţine Marmontel, comicul este de fapt o *relaţie,* căci natura nu e rizibilă prin ea însăşi; aşadar, nu există comic „altfel decît *în situaţie* şi *prin situare,* într-o structură duală".[103] Această dualitate se bazează pe o tensiune, numită *contrast comic,* sesizată de o conştiinţă valorizantă *(subiectul comic),* între două aspecte ale realităţii *(obiectul comic):* între frumos şi urît (Aristotel), între aşteptare şi eveniment (Cicero), între deficienţă şi realitate (Lessing), între sublim şi derizoriu (Kant), între aparenţă şi esenţă (Marx), între mecanic şi viu (Bergson) etc. Comicul survine în momentul cînd subiectul sesizează discrepanţa dintre ideea sa de normalitate şi realitatea percepută. Dacă această discrepanţă e prea mare, comicul devine absurd.

102 *Op. cit.,p. 36.*

103 Marian Popa, *Comicologia,* Editura Univers, Bucureşti, 1975, p. 10.

Efectul contrastului comic este *surpriza,* condiţionată de distanţa dintre elementele contrastante şi de pregătirea receptorului pentru sesizarea contrastului. Acesta poate fi *ascendent* (cînd receptorul nu aşteaptă nimic important să se producă) sau *descendent* (cînd, dimpotrivă, receptorul aşteaptă prea mult), o variantă a acestuia din urmă fiind şi contrastul *nerezolvat.*

Sursele comicului

i

a) Comicul de limbaj - prezintă varietăţile cele mai interesante, manifestările lui putîndu-se clasa pe patru nivele[104]:

- *infralingvistic* (bîlbîiala, flecăreala, schimbarea vocii etc.);
- *lingvistic* (calambururi, fantezii verbale etc.);
- *extralingvistic* (anecdote, absurdităţi etc.);
- *metalingvistic* (parodii, jocuri cu convenţiile, cu codul).

De asemenea, procedeele de obţinere a comicului de limbaj pot fi clasificate în funcţie de nivelele de expresivitate ale limbii. Astfel, la nivel fonetic, efectul comic poate fi creat de intonaţie (vezi mai ales intonaţia albă), schimbarea accentului, defecte de vorbire (bîlbîiala, fonfăială, nazalizare, gîngăveală etc.), schimbarea vocii, onomatopee, rime, asonante, aliteraţii, disonanţe etc. La nivel lexical, comicul poate fi generat de deformarea cuvintelor (de pildă, la Caragiale, *revuluţie, catindat, bobor, Galibardi* etc.), formarea de cuvinte noi prin telescopaj[105] (ca, la Rabelais, *ploscatehism, procurmezişi, stareţaţă, monahaită, umflăvinestîlcitochiorobroscocrucilizează* etc.), nume sugestive *(Papăchişcă, Şpagascurto, Agamemnon Dandanache, Tîmpitopole* etc.) sau stereotipe *(Ionescu, Popescu, Mache, Lache* etc.), folosirea improprie a jargonului (ca în *Chiriţele* lui Alecsandri), argoul, interferenţa limbajelor etc. La nivel sintactic, efectul comic poate fi obţinut din enumerările nesfîrşite, de multe ori absurde, din repetiţii, cazul cel mai interesant fiind cel al clişeelor verbale, deseori generatoare de nonsensuri sau de paradoxuri absurde *(zece trecute fix, curat murdar),* din inversiuni (cauza cu efectul, de pildă), digresiuni etc. La nivel semantic, întîlnim jocurile de cuvinte, calambururile, paradoxurile, echivocul, dublul sens, ironia etc.

Grupul µ clasifică procedeele lingvistice de obţinere a comicului în funcţie de patru moduri comice fundamentale: *burlescul* (repetiţie, redundanţă, exagerare, hiperbolă), *umoristicul* (elipsă, condensare, transpoziţie metaforică, litotă), *ironicul* (eufemism, antifrază, ironie, [pseudo-] simulare), *absurdul* (inversiune, chiasm, paradox, paralogism).[106]

La nivel metalingvistic, procedeul fundamental este *intertextualitatea comică.* Aceasta pune în lumină contrastul dintre două surse textuale (fie prin contact, fie prin evocare), prin reutilizarea cu efect comic a unor procedee sau motive folosite anterior, de obicei în registru grav. Jean-Marc Defays identifică trei tipuri de relaţii intertextuale: *déjà-vu-ul, parodia* şi *carnavalescul.* Primul constă în expunerea şi intensificarea mecanismelor intertextuale (referinţe directe, aluzii, locuri comune sau clişee), în scopul etalării contextului şi a convenţiilor literare. Paradoxal însă, acest apel la elemente cunoscute are menirea de a surprinde, de a deruta, căci „jocul lui 'deja vu' este în mod egal cel al aşteptării care creează repetiţia şi al neprevăzutului care vine să o rupă"[107] Acest procedeu nu descompune sau denaturează modelul original, ci "redă prospeţimea şi utilitatea sa învechitului, cuvintelor dezafectate", servindu-se de ele în alte condiţii şi pentru alte scopuri.[108]

Parodia apare atunci cînd un text întreg sau un tip de texte fac, în forma, în conţinutul sau în finalitatea lor, obiectul activităţii intertextuale cu efect comic (deci ar putea fi definită ca o formă

104 Jean-Marc Defays, *Comicul,* Institutul European, Iaşi, 2000, p. 38.

105aşa-numitele *cuvinte-valiză.*

106 *Ibidem,* p. 40.

107 *Op. cit, p. 53.*

108 *Ibidem,* p. 54.

intertextuală a ironiei). în cazul parodiei (care include pastişa, deghizarea, caricatura), modelul parodiat *(hipotextul)* trebuie să fie cunoscut şi recunoscut de receptor, pentru aceasta fiind necesară o selecţie şi o combinare optimă a trăsăturilor convergente şi a celor divergente cu modelul, fie în planul formei, fie în cel al conţinutului (se vorbeşte de *deghizare burlescă* atunci cînd subiectul e acelaşi iar stilul e diferit şi de *pastişă eroi-comică* atunci cînd se întîmplă invers). Contrastul constă în efectuarea unei transpoziţii devalorizante cu ajutorul hiperbolei sau al antifrazei: prima deformează prin supralicitare (supracodaj), prin excesul de conformitate cu modelul, iar a doua prin distorsiune (decodaj), prin inversiunea trăsăturilor distinctive ale modelului. Parodia este ambiguă, căci în acelaşi timp aduce un omagiu notorietăţii modelului şi atentează la integritatea acestuia; ea "este, prin definiţie, o **practică precară,** un echilibru instabil între imitaţia şi transformarea modelului"; iar "asimilarea şi dedublarea inter-textuale pe care ea se sprijină relansează **(di)simularea, ambiguitatea, duplicitatea** de care are nevoie comicul la toate nivelurile sale pentru a se relansa".[109]

Spre deosebire de parodie, carnavalescul nu ţine cont de nici un model, de nici un punct de referinţă, amestecînd aleatoriu o sumedenie de surse, voci şi fragmente disparate cu menirea de a crea un efect heteroclit: astfel, suprapunerea parodică e înlocuită cu juxtapunerea carnavalescă, întrucît abaterea, contrastul, nepotrivirea constituie acum norma. Carnavalescul a fost definit ca „acel comic al varietăţii împestriţate, al coabitării contrastante, al abolirii convenţiilor, al încălcării regulilor şi tabuurilor, al amestecului de categorii, al deghizărilor şi exploziilor de forme, al dezmăţului şi al nimicirii cumpătului, al libertăţii şi al spontaneităţii".[110] Carnavalescul reprezintă ultimul stadiu al intertextualităţii, căci el dizolvă toate distincţiile dintre genuri, stiluri, precum şi pe acelea dintre norme şi abateri. Răsturnînd ordinea prestabilită (definitoriu e toposul medieval *lumea pe dos),* carnavalescul contribuie totuşi, în mod paradoxal, la consolidarea „prin absurd" a acesteia, „prin rîsul bulversant şi irezistibil pe care îl declanşează".[111]

b) **Comicul factual** - reprezintă comicul material al formelor şi al mişcării. Formele percepute drept comice sînt acelea care se abat de la normalitate (cocoşatul, piticul, uriaşul, obezul, sfrijitul etc.), de multe ori acestea creînd efect comic prin dispunerea lor în perechi contrastante (Don Quijote şi Sancho Pânza, Laurel şi Hardy etc.). Comicul de mişcare poate fi generat de mimică (faciesul imobil sau, dimpotrivă, exagerat de mobil), gestică, sau de accelerarea, respectiv încetinirea mişcării obişnuite. Mişcarea precipitată, dezordonată poate degenera în busculadă sau chiar în bătaie, care, atît timp cît nu are repercusiuni grave, creează efect comic (vezi bătaia cu frişca din filmele mute).

c) **Comicul de situaţii** - constă în construirea unei acţiuni alcătuite dintr-o succesiune spectaculoasă de situaţii imprevizibile, menite a provoca surpriza, deconcertarea receptorului. In teatrul absurdului, imprevizibilul e înlocuit cu ilogicul, cu iraţionalul (vezi, de pildă, metamorfoza omului în rinocer în piesa *Rinocerii* de Eugen Ionescu). Motivele predilecte folosite în comedie sînt *deus ex machina,* străinul care tulbură o comunitate calmă, dublul, gemenii, moştenirea neaşteptată, descoperirea originii, travestiul, *qui-pro-quo-ul* etc.

Acţiunea comică se desfăşoară de obicei conform unei scheme care cuprinde patru momente principale:

1) prologul, în care sînt prezentaţi adversarii şi litigiul (conflictul)
2) gruparea personajelor în două tabere adverse
3) confruntarea lor, care aduce deznodămîntul (rezolvarea litigiului)
4) exodul (ieşirea din acţiune) prin împăcarea părţilor adverse

Deznodămîntul constituie întotdeauna o surpriză. El poate fi *ironic,* atunci cînd contrazice desfăşurarea acţiunii, *deznodămînt zero,* cînd se revine exact la situaţia iniţială, *anticlimax* sau deznodămînt ambiguu, cînd litigiul nu e limpede soluţionat, *deus ex machina,* cînd litigiul este

109 *Ibidem,* p. 56.
110 *Ibidem,* pp. 57-58.
111 *Ibidem,* p. 58.

rezolvat pe neaşteptate de către un personaj străin (de pildă, în teatrul lui Caragiale, Agamemnon Dandanache sau Safta).

d) Comicul de caracter - evidenţiază un defect moral hiperbolizat. Astfel, încă din Antichitate, s-au născut aşa-numitele *caractere comice* (personaje care întruchipează, fiecare, cîte un viciu anume, mult exagerat în scopul ridiculizării lui). în comedia scriitorului latin Plaut (sec. III-II î.e.n.) se conturează deja o parte din *caracterele* şi *tipurile comice* (personaje care individualizează o anumită categorie socială şi umană) care vor face o lungă carieră în istoria comediei: avarul, „soldatul fanfaron" *(miles gloriosus),* sclavul isteţ (care este în acelaşi timp personaj obiect şi subiect comic) ş. a. Acestora li se vor adăuga mai apoi soţul înşelat, nevasta adulterină, ipocritul, egoistul, înfumuratul, „bolnavul închipuit", funcţionarul, demagogul ş. a., unele dintre ele primind numele personajelor lui Molière (sec. XVII): Tartuffe, Harpagon etc. Un tip special îl constituie *personajul mecanic* (numit şi *nonerou),* definitoriu în special pentru teatrul absurdului din sec. XX, simbolizînd condiţia dezolantă a omului modern, simplă marionetă în mîinile unei instanţe oculte, arbitrare, aruncată într-o existenţă ale cărei scopuri şi sensuri îi rămîn fatalmente necunoscute.

Modurile comice

1.Satiricul

Modul satiric interesează mai mult ca atitudine decît ca formă. Însuşi etimonul termenului *(satura* = salată, ghiveci; lat.) desemnează un amestec eterogen, prin satiră înţelegîndu-se iniţial un amestec de versuri şi proză reprezentat sau nu scenic. Atitudinea satirică poate fi întîlnită în genurile şi speciile cele mai diverse, precum fabula, epopeea, nuvela, romanul, poezia lirică, farsa, comedia etc., ea definindu-se printr-un atac necruţător îndreptat împotriva unui comportament individual sau colectiv, oficializat sau nu, pornind de la un etalon moral, de la un criteriu valoric anume. Aşadar, subiectul se plasează pe o poziţie de superioritate faţă de obiectul satirizat, căruia îi denunţă defectele, nonvaloarea. Satira e deci negativă prin definiţie, rîsul satiric fiind distructiv, ducînd chiar la desfiinţarea totală a obiectului satirizat.

Existenţa idealului care contrazice violent realitatea percepută declanşează *lirismul satiric,* a cărui manifestare extremă e *sarcasmul.* Acesta denumeşte batjocura extremă, absolută, căci el nu mai presupune o dualitate, o ambiguitate între cei doi termeni ai contrastului comic, ci un antagonism ireconciliabil.[1] Sarcasmul este întotdeauna vehement, interzice replica, uzînd deseori chiar de invectiva directă. Atunci cînd vizează umanitatea în general, sarcasmul exprimă pesimismul absolut, pierderea oricărei speranţe în privinţa ameliorării speţei umane (vezi concluzia lui Swift din *Călătoriile lui Gulliver).* Sarcasmul este exprimat prin formulări aforistice sau pletorice, prin aglomerări de calificative la adresa obiectului vizat, pierzîndu-se deseori într-un retorism gratuit (ca la Juvenal, Victor Hugo, Eminescu, Arghezi etc.).

Întrucît scriitorul satiric e subiectiv, raportînd realitatea la un ideal, la un model personal, el va selecta din această realitate numai aspectele ce contrazic modelul său, pe care le va îngroşa foarte mult, deformîndu-le grotesc, caricatural (procedeele specifice sînt reducţia, schematizarea, tipizarea şi hiperbolizarea). Un caz extrem al reducţiei este masca, procedeu utilizat de unii scriitori tocmai pentru a face să pară fireşti exagerările şi distorsiunile (vezi satirele lui Swift). Pe de altă

parte, masca dă satirei o aparenţă estetică, receptorul oscilînd între reacţia morală şi cea estetică direct proporţional cu transparenţa măştii.[2] Satira poate fi mascată sub forma alegoriei animaliere sau sub forma utopiei, fie ea pozitivă sau negativă. În cazul utopiei pozitive, scriitorul îşi imaginează o societate ideală care reprezintă exact contrariul celei existente (vezi, de pildă, *Utopia* lui Thomas Morus). În utopia negativă (numită şi anti-utopie sau utopie răsturnată), se vorbeşte tot despre o lume imaginară, însă o lume pe dos, o lume în care valorile sînt inversate, defectele sînt privite drept calităţi, iar vechea ordine e înlocuită cu alta nouă, absurdă (vezi *Lysistrata* lui Aristofan, ţara cailor sau insula zburătoare din *Călătoriile lui Gulliver, 1984* sau *Ferma animalelor* de George Orwell etc.).

2. Parodicul

Parodia *(para + ôidia* = pe lîngă cîntec; gr.) înseamnă imitarea în registru comic a unui obiect serios, grav, sublim. în lucrarea intitulată *Palimpsestes,* Genette defineşte (foarte restrictiv, după Defays[3]) parodia drept un tip particular de relaţie *(hipertextuala)* a textului cu un model anterior *(hipotext);* ea ar fi o transformare (şi nu o imitaţie, precum pastişa) ludică (opusă travestiului, care este satiric şi transpoziţiei, care e serioasă), constînd într-o adaptare stilistică la un

regim relaţie	ludic	satiric	serios
transformare	parodie	travesti	transpoziţie
imitaţie	pastişă	şarjă	reluare

[1] Cf. Marian Popa, *op. cit.,* pp. 109-255. /
[1] Ibidem, p.119.
[2] Ibidem, p.118.
[3] Jean-Marc Defays, *op. cit,* p.54.

subiect diferit, conform schemei următoare:

În sens larg (atît de transformare, cît şi de imitaţie), se poate parodia în principiu orice - un stil (al unei opere, al unui autor, al unui curent sau al unei epoci), un motiv, o situaţie, o intrigă, o atitudine, un comportament etc., însă pentru ca parodia să-şi atingă scopul e necesar ca receptorul să cunoască obiectul parodiat. Ca şi în cazul satirei, parodia foloseşte reducţia şi distorsiunea, ea fiind, după cum susţine Robert Neumann, "imitaţia polemică a slăbiciunilor adversarului manifestate la trei nivele: *formă, materie, concepţie"* [112] Ea rămîne însă imperfectă dacă supraliciteaza numai o singură componentă sau pe toate trei, condiţia reuşitei sale fiind "confruntarea a două supralicitări cu un obiect similar".[113]

Atunci cînd anumite trăsături ale obiectului parodiat sînt îngroşate caricatural, se ajunge la *şarjă,* termen care desemnează şi o creaţie literară de dimensiuni reduse, în care se parodiază aspectele negative ale unei situaţii sau ale unui personaj, şi (în teatru, mai ales în comedia bufă) o interpretare exagerată, prin sublinieri îngroşate ale trăsăturilor unui caracter. O variantă a parodiei este şi *ponciful (poncer;* fr.), cuvînt care desemna la început metoda reproducerii unui desen cu ajutorul unei hîrtii în care desenul era înţepat sau decupat. în artă, ponciful denumeşte o imitaţie grosolană a unui model în scop comercial. Tot poncife sînt şi clişeele şi automatismele limbajului cotidian, care pot constitui obiecte ale parodiei (ca la Caragiale sau Eugen Ionescu). O altă variantă a parodiei este *pastişa (pastiche* = imitaţie; fr.), un exerciţiu de stil ce semnalează facilitatea unui autor tocmai prin posibilitatea imitării sale. Însă pastişa nu distruge obiectul imitat, ci în primul

112 Apud Marian Popa, *op. cit,* p. 148.
113 *Ibidem.*

rînd indică virtuţile critice şi stilistice ale celui ce pastişează. "Pastişa e comică, dar fără ostentaţie: ea ţine de un comic al camaraderiei şi satisfacţiei sociabilităţii inteligenţelor, chiar de posibilitatea unei mondenităţi culturale."[114] În literatura română, un exemplu interesant de pastişă îl constituie poemul *Levantul* de Mircea Cărtărescu, în care sînt imitate pe rînd stilurile poeţilor români importanţi, de la Dosoftei pînă la poeţii contemporani.

Un caz particular al parodicului este modul *burlesc,* desemnînd caricaturizarea eroicului, sublimului, tragicului. Boileau distingea două metode ale burlescului: atunci cînd personaje mitologice vorbesc într-un limbaj grosolan şi, respectiv, cînd personaje vulgare vorbesc într-un limbaj elevat, comicul născîndu-se aşadar, după cum susţinea şi Marmontel, din contrastul dintre limbaj şi persoană. Prima mostră de poem eroi-comic este *Batrahomiomachia,* în care un episod banal, derizoriu, este tratat în stil epopeic, solemn. K.F.Flogel consideră că burlescul poate apărea în trei ipostaze: prin subiect, prin stil şi deopotrivă prin amîndouă. Burlescul prin subiect include parodia comică, travestiul, amestecul lucrurilor importante cu cele derizorii, amestecul de comic şi grav, introducerea obiceiurilor şi moravurilor timpurilor moderne în Olimpul divinităţilor greceşti, obscenitatea alegorică sau obscenitatea sub o mască onestă, contrastul exagerat, exagerarea grotescă a erorii naturale. Burlescul prin stil include limba veche, limbajul haimanalelor, limba populară vulgară, limba locuitorilor din alte ţinuturi, aglomerarea de jocuri de cuvinte, amestecul limbajelor etc. Atunci cînd sînt reunite ambele categorii se ajunge la burlescul înalt (ca în *Gargantua şi Pantagruel* de Rabelais). Burlescul în teatru, susţine Jean Paul, preferă marionetele în locul actorilor, apropiindu-se de spectacolul cu măşti din Antichitate. Exemple de epopei burleşti sînt *Secchia rapita (Găleata răpită)* de Tassoni, *La Pucelle d'Orleans (Fecioara din Orleans)* de Voltaire, *Ţiganiada* de Ion Budai-Deleanu, *Papuciada* de Camil Petrescu etc. În proză, cazuri celebre sînt *Don Quijote* de Cervantes, *Candide* de Voltaire, sau *Pagini bizare* de Urmuz, iar în teatru, demne de remarcat sînt piesele lui Aristofan, Goldoni, Scarron, teatrul de avangardă al secolului XX etc.

3. Grotescul

Termenul *grotesc* provine din limba italiană *(grotta),* desemnînd în sec. XVI *(Cinquecento-ul* renascentist) un anumit gen de reprezentare plastică întîlnit în decoraţiunile şi pictura unor edificii romane, caracterizat prin amestecul heteroclit al formelor şi regnurilor şi prin bizareria imaginilor obţinute; aşadar, sensul iniţial al termenului era acela de asociere nefirească a unor realităţi incompatibile. Un alt sens, dobîndit mai tîrziu şi rezistent pînă astăzi, este acela de caricatură, grotescul fiind uneori considerat sinonim cu burlescul sau alteori fiind privit ca o caricatură hiperbolizată în direcţia unui fantastic monstruos (J.Volkelt, de pildă, îl defineşte ca un mod fantastic al comicului). Philip Thompson susţine că grotescul e un comic tensionat prin oroare, dezgust, trăsăturile sale definitorii fiind exagerarea, extravaganţa, anormalitatea, dizarmonia, amestecul comicului cu terifiantul.[1] D. Nicolaev consideră grotescul drept un principiu de reprezentare artistică a realităţii constînd în suprapunerea artificială a obiectelor aparţinînd unor planuri diferite ale realităţii, încălcarea verosimilităţii, exagerarea fantastică, dezvăluirea contradicţiilor realităţii cu mijloacele paradoxului (asocierea disparatelor, a obiectelor, fenomenelor, acţiunilor incompatibile etc.).[115] M. Bahtin susţine că grotescul constituie o structură eterogenă care are un sens eminamente pozitiv: anihilarea prin rîs a groazei de cosmic.[116] Varianta germană a grotescului ar fi, după Bahtin, *grobianismul,* reprezentat cu predilecţie în pictura renascentistă (Bruegel, Bosch etc.), dar şi în creaţia lui Rabelais şi, în literatura română, Ion Creangă. Grotescul în literatură apare încă din Antichitate, în comediile lui Aristofan sau în romanul latin (vezi mai ales *Satyricon* de Petronius), putînd fi întîlnit apoi în farsele populare, în

114 *Ibidem,* p.154.

115 *Ibidem.*

116 *Ibidem.*

commedia del Arte, în romantism, expresionism, suprarealism, teatrul absurdului etc. În literatura română, un caz interesant îl constituie personajele mecano-zoomorfe din proza lui Urmuz.

4. Ironicul

Ironia e o figură retorică prin care vorbitorul spune contrariul a ceea ce doreşte să se înţeleagă de fapt, avertizîndu-şi interlocutorul asupra intenţiei sale prin accent, intonaţie, gestică, mimică etc. (e vorba deci de simularea unei contradicţii între expresie şi sens). În *Etica Nikomahică,* Aristotel consideră că ironia constă în a numi obiectele prin nume contrarii, uzînd de antifrază. Un caz foarte celebru este ironia socratică (numită *maieutică* sau *catihetică),* care constă în a simula ignoranţa şi a da dreptate interlocutorului, pentru ca după un şir de întrebări precis direcţionate, acesta să fie nevoit să-şi infirme propriul punct de vedere. Premisa lui Socrate e exprimată de paradoxul ironic: „Ştiu că nu ştiu nimic." O altă formă specială de ironie este *ironia romantică,* raportată la absolut şi la transcendent, comunicînd neputinţa spiritului uman de a exprima realitatea ultimă, esenţa lucrurilor, absolutul. Fr. Schlegel defineşte ironia drept „analiza tezei şi antitezei", condiţia ei *sine qua non* fiind paradoxul. După K.W.F.Solger, ironia romantică se defineşte printr-o sumă de paradoxuri: realitatea e creaţia subiectivităţii artistului, dar artistul e o creaţie a realităţii pe care o neagă; el tinde spre infinit, însă cu mijloacele finitului; aspiră către libertatea absolută a spiritului, dar e limitat biologic şi social; aspiră către libertatea în sine, ceea ce este un nonsens; ia realul drept virtual şi invers; ia viaţa drept vis şi invers. J.Eichendorff defineşte ironia drept o Jovialitate disperată", aflată între comic şi tragic, între rîs şi plîns. Ironia romantică înseamnă anularea dialectică a contradicţiilor *(teză-antiteză-sinteză)* după principiul *coincidentia oppositorum.* Prin ironie, susţine Schlegel, arta devine un joc, expresie a jocului vieţii reale şi toate artele trebuie să se revendice din ironie.[117]

Există şi o *ironie tragică,* definită prin contrastul dintre ceea ce eroul din tragedie gîndeşte şi face şi adevărul situaţiei sale, cunoscut de spectator şi determinat de o instanţă transcendentă, impenetrabilă, care e destinul sau voinţa divină. Northrop Frye consideră că eroul tragic nu e nici vinovat, nici nevinovat, ceea ce i se întîmplă nefiind rezultatul actelor sale, ci consecinţa a ceea ce este (rodul unui păcat originar). Ca atare, ironia tragică reprezintă însăşi ironia condiţiei umane, definită de Silvio Tissi prin următorul silogism: „Dacă viaţa e o eroare logică şi dacă omul e o eroare logică, atunci omul e o ironie încarnată."[118]

Ca mod comic, ironicul se deosebeşte de satiric prin faptul că subiectul e detaşat de obiect, neimplicat afectiv şi, pe de altă parte, prin relativismul său (dacă satira îşi condamnă vehement obiectul, ironia e ambiguă, aşadar autoanihilantă). Spre deosebire de grotesc, ironicul se caracterizează prin transparenţă şi echivocitate, însă cele două moduri comice se pot alia uneori în scopuri satirice (ca în *A Modest Proposal* de Swift). Ironicul se înrudeşte, ba chiar uneori se confundă cu parodicul, ambele însemnînd o afirmare degradată, o imitaţie caricaturală. Există totuşi anumite deosebiri: dacă parodia e imitaţia unei forme, ironia e imitaţia unei idei; parodia e directă, ironia aluzivă; parodia foloseşte ca figură definitorie hiperbola, ironia litota. În comunicarea scrisă, ironia este pusă în evidenţă prin anumite semnale (puncte de suspensie, exclamaţii, interogaţii, paranteze, ghilimele, italice, repetiţii etc.), gradul ei de transparenţă depinzînd de claritatea acestora. Ironia superioară este realizată atunci cînd semnalul tinde către zero, depistarea ei necesitînd o analiză formală complexă. La polul opus se află *ironia crasă,* al cărei grad de transparenţă este prea mare, aceasta ducînd la anularea echivocităţii, condiţia sa esenţială. Figurile prin care se poate realiza ironia sînt hiperbola (lauda exagerată a obiectului), litota şi, înrudită cu aceasta, antifraza (afirmarea contrariului obişnuitului, ca în „marele nimic", „simpatică bestie" etc.), antiteza, chiasmul (utilizarea simultană a inversiunii şi a paralelismului la nivel sintactic sau situaţional) ş. a. Un procedeu folosit fracvent cu intenţie ironică, atît în proză, cît

117 *Ibidem,* p. 194.

118 *Ibidem,* p. 201.

şi în dramaturgie, e cel al *ficţiunii în ficţiune (roman în roman, teatru în teatru* etc.) ca autodezacord al fictivului şi al convenţiilor literare (vezi Gide, Sterne, Pirandello ş. a.). Exemple de ficţiuni literare ironice sînt *Candide* de Voltaire, *Jacques fatalistul* de Diderot, naraţiunile lui Sade, Thomas Mann, I. L.Caragiale *(Două loturi, Căldură mare, Telegrame)* etc.

5. Umoristicul

Cuvîntul *umor (humor,-is;* lat.) avea la origine un sens special, convertit mult mai tîrziu în sens estetic. În Antichitate, medicul grec Hipocrate susţinea că organismul uman posedă patru secreţii glandulare, numite *umori,* aflate într-un raport cantitativ echilibrat, corespunzătoare celor patru elemente şi celor patru stări naturale primordiale: sîngele, pituita, bila galbenă şi bila neagră. Umorul denumea un dezechilibru mental, o manie sau un viciu datorat tulburării acestui raport. Ceva mai tîrziu, scriitorul umorist va fi considerat un fantast dezechilibrat ce creează opere caracterizate prin pitoresc şi imaginaţie debordantă. În sec. XVI-XVII, umorul e considerat o formă a extravaganţei manieriste şi baroce, în Italia luînd chiar fiinţă mai multe societăţi „umoriste" reunind oameni de spirit.

Ca mod comic, umoristicul se deosebeşte esenţial de satiric prin aceea că priveşte obiectul comic cu îngăduinţă, cu simpatie chiar. Autenticul umorist, susţine K.J. Weber, „iubeşte oamenii şi arată natura umană ca pe un amestec de însuşiri şi defecte, viciul e considerat slăbiciune". După cum arată Jean Paul, observînd defectele generale, umoristul îşi recunoaşte afinitatea cu umanitatea şi, ca atare, atitudinea sa va fi conciliantă, spre deosebire de cea a satiricului, orientată către particular. Romanul englez şi melodrama din secolele XVIII-XIX vor îmbina sentimentalismul cu umorul, apărînd chiar expresia *umor roz.* Există totuşi şi un *umor negru,* formulă aparţinînd lui

[1] *Apud* Marian Popa, *op. cit,* p. 180.

Andre Breton (care a publicat şi o *Antologie a umorului negru),* desemnînd un fel de ironie macabră, un amestec paradoxal de ironic, grotesc şi absurd, ce denunţă nimicnicia fiinţei umane şi lipsa de sens a existenţei. Această atitudine, susţine Breton, are menirea de a crea perplexitate, şoc, prin cultivarea paradoxului macabru şi a calamburului absurd. Umorul negu are însă o existenţă mult mai veche, putînd fi detectat şi în Antichitate, de pildă în romanul *Satyricon* de Petronius, apoi în farsele populare şi în dansurile macabre medievale, în creaţia lui Shakespeare, Swift, Sade, Lautreamont, Jarry, Urmuz, a suprarealiştilor, în teatrul absurdului etc.

Pentru romanticii germani, umorul reprezintă expresia unei *Weltanschauung* profund pesimiste, a sentimentului zădărniciei tuturor lucrurilor, fiind înrudit cu melancolia, după cum afirmă K.W.F.Solger: „Toate se află în umor ca într-un fluviu şi merg contradictoriu, aşa cum în mod obişnuit se învălmăşesc toate în lumea fenomenelor obişnuite. Nimicul e derizoriu şi comic, în privinţa aceasta; nimicul cu un amestec de gravitate sau însufleţire va duce către melancolie; nimicul sublim şi tragic,nimicul prin alcătuirea lui vremelnică şi ordinară, insignifiantă şi derizorie." Fr. Schlegel ajunge chiar să identifice umorul cu melancolia, cauza acestei stări fiind conştiinţa limitelor insurmontabile ale condiţiei umane, a imperfecţiunilor societăţii şi a mizeriei existenţiale: „Ar fi poate mai convenabil să numim în general *umor* melancolia pe care o inspiră spectacolul lumii şi studiul omului, oricare ar fi forma sub care ni se prezintă."[119] Th. Vischer susţine că umorul se naşte din cea mai profundă nefericire a conştiinţei: „el e sublimul conştient că

119 *Ibidem,* p. 255.

nimic nu e pur pe lume, e dezgust şi saţietate de lume"[120] şi, ca atare, el ar fi înrudit chiar cu tragicul.

Comicul şi absurdul

După unii teoreticieni, la baza comicului ar sta o absurditate ce rezultă din asocierea a două obiecte disjuncte sau a două ipostaze incompatibile ale aceleiaşi realităţi. Marc Chapiro susţine că esenţa rîsului se află în iruperea mascată a absurdului în miezul unei realităţi spaţio-temporale brusc tulburate. Absurdul e sinonim cu nonsensul, cu negarea logicii pragmatice, aşadar el nu are existenţă în sine, ci poate fi perceput numai din perspectiva unui sistem de gîndire, i. e. a raţionalismului. Lewis Caroll susţine chiar că absurdul nu izvorăşte din lipsa de logică, ci, dimpotrivă, din abuzul de logică; aşadar vinovat de absurd este însuşi omul, datorită încrederii sale nelimitate în raţiune, în utopia cunoaşterii absolute. După Harold Nicholson, nonsensul reprezintă în esenţă o revoltă împotriva ordinii autoritare a raţiunii, „un război de eliberare purtat împotriva logicii conceptuale şi suficienţei".[121]

În literatură au existat de-a lungul timpului mai multe modalităţi de realizare a absurdului. Astfel, în Antichitate, *catacreza* metonimică şi metaforică indică figura ce pune în contact doi termeni inacomodabili, procedeu ce va fi mai tîrziu intens exploatat de suprarealişti. În Evul Mediu, *fatrasia (fatrasie;* fr.) denumeşte o poezie fără sens, bazată numai pe rimă, cultivată de poeţii goliarzi, iar *coq-à-l'âne* desemnează vorbirea fără şir, sub care se ascunde însă satira (vezi epistolele lui Clement Marot). În secolul al XTX-lea, nonsensul va fi cultivat în mod sistematic mai ales de scriitorii englezi, între care Edward Lear (care scrie chiar o carte cu titlul *The Book of Nonsense),* Lewis Carroll ş. a., fie la nivelul logico-sintactic al enunţului (deşi corecte din punct de vedere gramatical, frazele nu au sens), fie la nivelul comportamentului personajelor (care poate fi aberant prin raportare la realitatea normală sau poate fi normal într-un context aberant, ca în *Gulliver's Travels* sau *Alice's Adventures in Wonderland).* Un nou impuls va fi dat nonsensului de mişcările de avangardă ale secolului XX: expresionismul, futurismul, dadaismul, suprarealismul, arta pop ş. a. Dadaismul, de pildă, postulează hazardul ca unic principiu al realităţii, susţinînd că poezia trebuie produsă din alăturarea fortuită a cuvintelor, conform metodei decupării aleatorii a cuvintelor din ziar, propuse de Tristan Tzara. In mod asemănător, suprarealismul impune în literatură şi artele vizuale metoda dicteului automat al gîndirii, fiind în acelaşi timp atras şi de absurditatea jocurilor lingvistice infantile, a vorbirii demenţilor, a discursului oniric etc.

Din perspectivă filozofică, absurdul va fi teoretizat de existenţialişti (Sartre, Camus ş. a.), desemnînd lipsa de sens ca principiu al realităţii. Raţiunea nu poate sesiza, în universalitatea conceptelor sale abstracte, unicitatea fenomenelor individuale, falsificînd realitatea şi înstrăinîndu-1 fatalmente pe om de aceasta. Ca atare, între raţiunea umană şi realitate se deschide o prăpastie insurmontabilă în care se va instala, inevitabil, absurdul.[122] Sub influenţa existenţialismului, se naşte în secolul XX o literatură a absurdului, ai cărei reprezentanţi mai importanţi sînt Franz Kafka, Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Alfred Jarry, Eugen Ionescu, Samuel Beckett, Arthur Adamov, Friedrich Dürrenmatt, Max Frisch, Harold Pinter, Edward Albee, Kurt Vonnegut ş. a. Temele predilecte sînt însingurarea şi alienarea omului într-o lume ostilă, amorfă, reificarea şi dezumanizarea, criza comunicării, vidul existenţial, angoasa în faţa neantului etc. Piesele ce aparţin aşa-numitului „teatru al absurdului" sînt, majoritatea, nişte farse în care comicul absurd se află în imediata vecinătate a tragicului (ele au fost dealtfel numite „farse tragice"), comicul, după cum

[1] *Ibidem,* p.254.

afirma Eugen Ionescu, fiind chiar mai disperant decît tragicul, întrucît nu oferă nici o soluţie. După Friedrich Dürrenmatt, a implica tragicul în comedie constituie un act de morală, nu de nihilism,

120 *Ibidem.*

121 *Ibidem,* p.279.

122 Nicolae Balotă, *Literatura absurdului,* Editura Teora, Bucureşti, 2000, p. 23.

întrucît lumea contemporană e amorfă, lipsită de repere stabile, deci capabilă oricînd de autodistrugere cu propriile-i arme. Situaţia e aşadar mult prea gravă pentru a mai putea fi rezolvată cu mijloacele tragediei clasice, care privea un caz individual, o excepţie, pe cînd acum se pune problema destinului întregii umanităţi: „(...) Ceea ce ni se potriveşte e comedia. Lumea noastră a ajuns la grotesc, ca şi la bomba atomică... viziunea apocaliptică a devenit cea grotesc reală. însă grotescul e doar un mijloc de expresie într-o manieră accesibilă, un mijloc de a ne face să percepem fizic paradoxalul, forma informalului, faţa unei lumi fără faţă; şi aşa cum în gîndirea noastră de astăzi se pare că nu mai putem fără conceptul de paradox, la fel şi în artă, ca şi în lumea noastră, care acum pare că mai există numai fiindcă bomba atomică există: datorită fricii de bombă. / însă tragicul e încă posibil, chiar dacă tragedia pură nu mai este. Putem obţine tragicul din comedie. îl putem scoate la lumină ca pe un moment înfricoşător, ca pe un abis ce se deschide dintr-o dată; într-adevăr, multe dintre tragediile lui Shakespeare sînt deja comedii veritabile din care izvorăşte tragicul." *(Problems of the Theater,* 1955)

Eugen Ionescu formulează principalele exigenţe ale farsei tragice: „...să se meargă către străfundurile grotescului caricaturii... Nu comedie de salon, ci farsă, şarjă parodică extremă. Umor, da, dar cu mijloacele burlescului. Un comic dur, fără fineţe, excesiv" *(Experience du theatre,* 1965). Teatrul absurdului e, prin excelenţă, un teatru antitematic, antipsihologic şi antifilozofic, fiind denumit uneori chiar *antiteatru.* Acţiunea este eminamente statică, peripeţiile exterioare sînt puţine şi nesemnificative, tensiunea dramatică e generată de obicei nu de evenimente exterioare, ci de stările obsesive, de angoasele personajelor, iar intriga piramidală, bazată pe expoziţie, punct culminant şi deznodămînt e înlocuită de intriga circulară, lipsită de progresie, situaţia tipică fiind *aşteptarea* (vezi *Aşteptîndu-l pe Godot* de Beckett sau *Scaunele* de Eugen Ionescu).[123] Realitatea fiind văzută ca un gol imens, ca un univers vidat de semnificaţii, nici un gest nu poate fi convertit în act, după cum constată personajul numit Estragon din piesa lui Beckett: „Nu se întîmplă nimic. Nu vine nimeni, nu pleacă nimeni. Cumplit." Ca atare, intriga e alcătuită dintr-o succesiune de evenimente banale, insignifiante, dinamica ei fiind susţinută exclusiv de dialog, care la rîndul său e constituit dintr-o serie nesfîrşită de replici mărunte, incongruente, reduse uneori chiar la nivelul zero al semnificaţiei, exprimînd lipsa totală a comunicării, alienarea absolută (în piesa *Cîntăreaţa cheală* de Eugen Ionescu, de pildă, replicile se descompun în înşiruiri mecanice de cuvinte fără legătură, eufonii sau chiar simple sunete). Personajul poate fi definit ca un *nonerou* sau *infrapersonaj,* întrucît nu mai are o identitate precisă, un „caracter", o psihologie, fiind un om fără însuşiri, interşanjabil, redus la o simplă stare (Eugen Ionescu afirma că: *„nu există personalitate... căci fiecare personaj este mai puţin el însuşi decît altul.")*

V. 3.1. c. Drama

Precursorii dramei sînt diferitele specii literare dezvoltate în afara tradiţiei clasice aristotelice începînd din Evul Mediu: *moralităţile, controversele, pastoralele dramatice* şi în special *tragicomediile,* care anticipează conceptul de dramă la intersecţia tragediei şi comediei, prin fuziunea elementelor aparţinînd ambelor sfere estetice.[124] Deşi existase şi în Antichitate o *dramă cu satiri* deosebită de tragedie şi comedie, termenul *dramă* a început să fie utilizat pentru a denumi o specie distinctă a genului dramatic abia din secolul al XVIII-lea (astfel, de pildă, Sebastien Mercier vorbeşte de „noul gen numit dramă, care rezultă din tragedie şi comedie"). Cu un secol mai tîrziu, romanticii (Hugo, Schelling, Hegel, Lessing ş.a.) îi vor da aceeaşi accepţiune: de sinteză dialectică a *tezei* (tragedia) şi a *antitezei* (comedia), Schelling susţinînd, de pildă, că „amestecul contrariilor, aşadar cu deosebire a tragicului cu însuşi comicul, stă ca principiu la temelia dramei moderne".[125] În secolul XX, Freud va identifica drama cu tragedia, susţinînd că tema dramei a fost dintotdeauna „gama completă a suferinţelor umane" (v. *Addenda).*

123 Romul Munteanu, *Farsa tragică,* Editura Univers, Bucureşti, 1989, p. 67.
124 *Ibidem,* p. 93.

Drama a fost considerată o specie prin excelenţă burgheză, marcînd o schimbare fundamentală de mentalitate: democratizată, scoasă din mediul aristocratic, ea devine, după Diderot, o „tragedie burgheză care are drept obiect nefericirile noastre casnice" şi după Marmontel, o „specie de tragedie populară, în care sînt reprezentate evenimentele cele mai funeste şi situaţiile

cele mai mizerabile ale vieţii comune".[126] Drama aduce pe scenă fapte cotidiene şi personaje aparţinînd tuturor categoriilor sociale, încercînd astfel să fie o „oglindă a vieţii", să zugrăvească „tabloul fidel al acţiunilor omeneşti" (Beaumarchais), „un subiect patetic şi moral, popular şi decent, nici trivial, nici romanesc, a cărui singularitate este să păstreze aerul cel mai natural, mai

simplu, mai comun" (Marmontel).[127] Estetica dramei va fi deci esenţial realistă, anticalofilă, stilul său trebuind să fie, după cum susţine Beaumarchais, simplu, „fără flori şi ghirlande", cu „frumuseţea trasă din lumea subiectului", iar vorbirea personajelor trebuind să imite cît mai fidel vorbirea epocii istorice şi a mediului social din care acestea fac parte. în epoca romantică, drama pune în scenă conflicte grave, patetice, adesea lacrimogene, de natură sentimentală, socială sau istorică (în literatura română sînt notorii dramele istorice ale lui Alecsandri şi Hasdeu). În a doua jumătate a secolului al XTX-lea, Henryk Ibsen pune bazele dramei psihologice, ale aşa-numitului „teatru de idei", în care conflictul este eminamente cerebral. Alţi autori celebri de drame: George Bernard Shaw, Cehov, Luigi Pirandello, Bertold Brecht etc.

ADDENDA

I. ARISTOTEL - *POETICA* (ediţia a m-a, traducere de D. M. Pippidi, Editura IRI, Bucureşti, 1998)

I

(...) Epopeea şi poezia tragică, ca şi comedia şi poezia ditirambică, apoi cea mai mare parte din meşteşugul cîntatului cu flautul şi cu cithara sînt toate, privite laolaltă, nişte imitaţii. Se deosebesc însă una de alta în trei privinţe: fie că imită cu mijloace felurite, fie că imită lucruri felurite, fie că imită felurit, - de fiecare dată altfel. (...)

IV

În general vorbind, două sînt cauzele ce par a fi dat naştere poeziei, amîndouă cauze fireşti.

Una e darul înnăscut al imitaţiei, sădit în om din vremea copilăriei (lucru care-1 şi deosebeşte de restul vieţuitoarelor, dintre toate el fiind cel mai priceput să imite şi cele dintîi cunoştinţe venindu-i pe calea imitaţiei), iar plăcerea pe care o dau imitaţiile e şi ea resimţită de toţi.(...)

Darul imitaţiei fiind prin urmare în firea fiecăruia, şi la fel şi darul armoniei şi al ritmului (se vede doar bine că măsurile sînt simple împărţiri ale ritmurilor), cei dintru început înzestraţi pentru aşa ceva, desăvîrşindu-şi puţin cîte puţin improvizaţiile, au dat naştere poeziei. Aceasta s-a împărţit după caracterele individuale ale poeţilor, firile serioase fiind înclinate să imite isprăvile alese şi faptele celor aleşi, iar cele de rînd pe ale oamenilor neciopliţi: gata să compună din capul locului stihuri de dojana, precum ceilalţi cîntări de laude. (...) în felul acesta, dintre cei vechi, unii ajungeau autori de poeme eroice, alţii de poeme satirice. (...)

V

Aşa cum am mai spus-o, comedia e imitaţia unor oameni neciopliţi; nu însă o imitaţie a totalităţii aspectelor oferite de o natură inferioară, ci a celor ce fac din ridicol o parte a untului. Ridicolul se poate dar defini ca un cusur şi o urîţime de un anumit fel, ce n-aduce nici durere nici vătămare: aşa cum masca actorilor comici e urîtă şi frămîntată, dar nu pînă la suferinţă.(...)

Epopeea se apropie de tragedie întru atît că este, ca şi ea, imitaţia cu ajutorul cuvintelor a unor oameni aleşi; se deosebesc însă prin aceea că ritmul de care se slujeşte epopeea e uniform, iar forma, narativă. Tot astfel, în privinţa întinderii.

Faptul că tragedia năzuieşte să se petreacă, pe cît se poate, în limitele unei singure rotiri a soarelui, sau într-un interval ceva mai mare, iar epopeea n-are limită în timp, constituie şi el o deosebire, măcar că la început o egală libertate domnea în una ca şi în cealaltă.(...)

VI

(...) Tragedia e, aşadar, imitaţia unei acţiuni alese şi întregi, de o oarecare întindere, în grai împodobit cu tot soiul de podoabe osebit după fiecare dintre părţile ei, imitaţie închipuită de oameni în acţiune, ci nu povestită, şi care stîrnind mila şi frica săvîrşeşte curăţirea acestor patimi.

Numesc „grai împodobit" graiul cu ritm, armonie, cînt; şi înţeleg prin „osebit după fiecare din părţile ei" faptul că unele din acestea constau numai din versuri, iar altele au nevoie şi de muzică.

Cum imitaţia, care e tragedia, e săvîrşită de oameni în acţiune, un prim element al ei va fi neapărat elementul scenic; urmează apoi cîntul şi graiul, prin mijlocirea cărora se realizează imitaţia. Prin „grai" înţeleg alcătuirea verbală a versurilor; prin „cînt", ceva a cărui înrîurire e toată exterioară.

În acelaşi timp, imitaţia de care ne ocupăm fiind imitaţia unei acţiuni, realizată de cîţiva eroi, iar aceştia deosebindu-se în ochii noştri după caracterul şi judecata fiecăruia (elemente după care, îndeobşte, se cîntăresc faptele individuale), urmează că pricinile acţiunilor sînt două, caracterul şi judecata, şi că, la rîndul lor, acţiunile hotărăsc fericirea ori nefericirea oamenilor. Imitaţia acţiunii este ceea ce constituie subiectul oricărei tragedii (cu alte cuvinte, îmbinarea faptelor ce o alcătuiesc); caracterul, ceea ce ne dă dreptul să spunem despre eroi că sînt aşa sau altminteri; judecata, ceea ce îngăduie vorbitorilor să dovedească ceva ori să enunţe vreo părere.

În chip necesar, fiece tragedie va avea dar şase părţi, ce slujesc să-i determine felul, şi acestea sînt: subiectul, caracterele, limba, judecata, elementul spectaculos şi muzica. Două din ele sînt mijloacele prin care se realizează imitaţia, unul e chipul cum aceasta are loc, trei sînt obiecte ale ei; afară de ele, altele nu mai sînt.

IX

Din cele spuse pînă aci reiese lămurit că datoria poetului nu e să povestească lucruri întîmplate cu adevărat, ci lucruri putînd să se întîmple în marginile verosimilului şi ale necesarului. într-adevăr, istoricul nu se deosebeşte de poet prin aceea că unul se exprimă în proză şi altul în versuri (de-ar pune cineva în stihuri toată opera lui Herodot, aceasta n-ar fi mai puţin istorie, versificată ori ba), ci pentru că unul înfăţişează fapte aievea întîmplate, iar celălalt fapte ce s-ar putea întîmpla. De aceea şi e poezia mai filozofică şi mai aleasă decît istoria: pentru că poezia înfăţişează mai mult universalul, cîtă vreme istoria mai degrabă particularul.

A înfăţişa universalul înseamnă a pune în seama unui personaj înzestrat cu o anumită fire vorbe şi fapte cerute de aceasta, după legile verosimilului şi ale necesarului: lucru către care şi năzuieşte poezia, în ciuda numelor individuale adăugate. Particular, în schimb, e ceea ce a făcut ori pătimit Alcibiade, de pildă. (...)

XIV

Aşadar, în sufletul privitorului, frica şi mila pot fi stîrnite prin artificii scenice; mai pot fi însă stîrnite şi de simpla înlănţuire a faptelor, ceea ce-i preferabil şi demn de un poet mai talentat. într-adevăr, intriga trebuie aşa fel închegată încît, chiar fără să le vadă, ascultătorul întîmplărilor să se înfioare şi să se înduioşeze de cele petrecute: cum ar fi cazul cu cine s-ar mulţumi să asculte povestea lui Oedip. Celălalt fel de a ajunge la acest rezultat - pe calea spectacolului - e şi mai puţin artistic şi condiţionat de mijloacele puse la dispoziţie de *choreg*. Cît priveşte pe cei ce, pe calea spectacolului, nu urmăresc să provoace spaima, ci numai senzaţia unei grozăvii, n-au nici o legătură cu tragedia: desfătarea pe care trebuie s-o cerem unei tragedii nu poate fi, într-adevărv orice fel de desfătare, ci numai cea care-i e proprie. Datoria poetului fiind să provoace desfătarea cu ajutorul unei imitaţii în stare să stîraească mila şi frica, e limpede că aceasta trebuie obţinută din înlănţuirea faptelor.(...)

În legătură cu caracterele, patru sînt lucrurile ce trebuie ţinute în seamă. Unul - cel mai important - e că trebuie să fie alese. Se va putea vorbi de caracter dacă, aşa cum am arătat, vorba ori fapta eroului oglindesc o atitudine; de un caracter ales, dacă atitudinea e şi ea aleasă. Această calitate se întîlneşte la personaje de orice categorie: aleasă poate fi şi o femeie, şi chiar un rob, măcar că femeia e mai curînd o fiinţă inferioară, iar robul pe de-a-ntregul un netrebnic.

A doua calitate de avut în vedere e potrivirea. Există o fire bărbătească: nici bărbăţia însă, nici cruzimea nu se potrivesc cu firea femeii. A treia e asemănarea, care e altceva decît faptul de a

atribui unui caracter cele două trăsături arătate înainte. A patra e statornicia. Chiar dacă obiectul imitaţiei ar trebui să fie nestatornic, şi să înfăţişeze acest soi de fire, încă trebuie înfăţişat statornic în nestatornicia lui.(...)

În zugrăvirea caracterelor, ca şi în înlănţuirea faptelor, ceea ce trebuie să urmărească poetul e verosimilul sau necesarul: aşa fel ca spusele sau faptele unui personaj dat să fie determinate de verosimilitate sau de nevoie, şi iarăşi o faptă să urmeze după alta după criteriul verosimilului sau al necesarului. Evident că, la rîndul lui, deznodămîntul intrigii trebuie să se datoreze caracterelor eroilor, şi nu unei intervenţii divine, ca în *Medeea,* ori în episodul întoarcerii grecilor din *lliada.* (...) în înlănţuirea faptelor, nu trebuie de altminteri să-şi facă loc nici un element iraţional; iar dacă da, numai în afara acţiunii, cum e intervenţia iraţionalului în *Oedipul* lui Sofocle. (...)

XXI

Metafora e trecerea asupra unui obiect a numelui altui obiect, fie de la gen la speţă, fie de la speţă la gen, fie de la speţă la speţă, fie după analogie.

Ce vreau să spun prin trecerea de la gen la speţă, se poate înţelege din exemplul: „aci mi-a stat corabia".

Într-adevăr, „a sta ancorat" e unul din felurile de a sta. Pildă de trecere de la speţă la gen e: „mii de isprăvi frumoase săvîrşit-a Odiseu", unde „mii" are înţelesul de „multe" şi e folosit de poet în locul termenului care însemnează „multe". De la speţă la speţă sînt trecerile: „sufletul luîndu-i-1 cu bronzul" şi „tăind cu bronzul neînduplecat", în care pentru „a lua", poetul întrebuinţează „a tăia", iar pentru „a tăia", „a lua", amîndouă cu înţelesul de „a ridica" ceva.

Trecerea după analogie e de cîte ori, într-o serie de patru termeni, cel de al doilea se găseşte cu cel dintîi în acelaşi raport cu al patrulea faţă de al treilea. în acest caz, în locul celui de al doilea se va putea întrbuinţa al patrulea şi, în locul celui de al patrulea, al doilea. Cîteodată, poeţii mai adaugă şi termenul la care se referă cuvîntul înlocuit prin metaforă. Ca să dau o pildă, cupa e pe lîngă Dionysos cum e scutul pe lîngă Ares. Poetul va putea dar numi cupa „scutul lui Dionysos" şi scutul „cupa lui Ares". Sau, tot aşa, bătrîneţea într-o viaţă e ceea ce-i seara într-o zi. Se va putea dar spune, în loc de seară, „bătrîneţea zilei" sau, cum face Empedocle, în loc de bătrîneţe, „seara vieţii" sau „amurgul vieţii".

Pentru cîte unul din termenii analogiei se poate întîmpla să nu existe un nume al lui, propriu, şi metafora totuşi să se facă. A împrăştia sămînţa, bunăoară, se zice „a semăna"; pentru „a împrăştia văpaia soarelui" nu există cuvînt. Cu toate acestea, ideea se găseşte cu soarele în acelaşi raport ca semănatul faţă de sămînţă, de aceea se şi spune: „semănînd dumnezeiasca văpaie".

Acest soi de metafore mai pot fi folosite şi altminteri: atribuind, anume, unui obiect oarecare numele metaforic, dar tăgăduindu-i unele din calităţile lui specifice. Ca şi cînd cineva, vorbind despre scut, i-ar zice nu „cupa lui Ares", ci „cupa fără vin"(...)

H. GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL - *PRELEGERI DE ESTETICĂ* (traducere de D. D. Roşca, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1966)

Concepţia poetică şi cea prozaică

Poezia este mai veche decît gîndirea în proză elaborată artistic. Ea este reprezentarea originară a adevărului, ştiinţă care încă nu separă generalul de existenţa lui vie în [cuprinsul] individualului, care încă nu opune între ele legea şi fenomenul, scopul şi mijlocul, ca după aceea să le raporteze iarăşi, rezonînd, unul la altul, ci ea este ştiinţă care prinde una dintre aceste laturi numai în cuprinsul celeilalte şi prin cealaltă. Din această cauză, ea nu exprimă numai figurativ un conţinut cunoscut pentru sine în forma lui generală; dimpotrivă, ea se opreşte, potrivit conceptului ei nemijlocit, la unitatea substanţială care n-a suferit încă separaţia şi simpla raportare sus-amintite.

(...) Conştiinţa prozaică, în al doilea rînd, pe care poezia trebuie s-o separe din sine are nevoie de un cu totul alt fel de reprezentare şi vorbire.

Anume, pe de o parte, această conştiinţă priveşte vastul material al realităţii conform legăturii dintre cauză şi efect concepută de intelect, scop şi mijloace şi alte categorii ale gîndirii mărginite şi, în general, conform raporturilor exteriorităţii şi ale finitului. Datorită acestui fapt, orice element particular se înfăţişează o dată, în mod fals, ca independent, altă dată este pus în simplă relaţie cu altceva, fiind sesizat astfel numai ca relativ şi dependent, fără să fie realizată acea liberă unitate care în toate ramificările şi particularizările ei rămîne totuşi în sine însăşi un întreg total şi liber, întrucît laturile ei particulare sînt numai propria explicitare şi apariţie a conţinutului unic, care constituie punctul central şi sufletul ce ţine totul laolaltă şi se manifestă efectiv ca viaţă atotpătrunzătoare. De aceea felul acesta de reprezentare proprie intelectului se ridică numai pînă la legi particulare ale fenomenelor şi persistă de asemenea în separarea existenţei particulare de legea generală, raportîndu-se simplu una la cealaltă, după cum pentru ea şi legile înseşi se separă unele de altele, considerate fiind ca particularităţi fixe, ale căror relaţii sînt şi ele reprezentate numai în forma exteriorităţii şi a finitului.

Pe de altă parte, conştiinţa obişnuită nu se îndreaptă deloc spre conexiunea interioară, spr ceea ce este esenţial în lucruri, spre temeiuri, cauze, scopuri etc, ci se mulţumeşte să recepteze ceea ce există şi se întîmplă ca pe ceva ce este numai singular, adică accidental şi deci lipsit de semnificaţie. In cazul acesta, unitatea vie nu este, desigur, exprimată prin nici o separaţie operată de intelect, unitate în care intuiţia poetică ţine unite laolaltă raţiunea interioară a obiectului şi exteriorizarea lui, existenţa lui concretă; ceea ce lipseşte însă este tocmai perceperea şi priceperea acestei raţionalităţi şi semnificaţii a lucrurilor, care din această cauză devin lipsite de esenţă în ochii conştiinţei şi nu mai pot ridica pretenţia de a trezi interesul raţiunii. înţelegerea lumii, care formează un întreg unitar şi inteligibil, şi a relaţiilor ce-i sînt proprii este înlocuită atunci numai cu perceperea unei juxtapuneri şi învălmăşeli de elemente indiferente, care, fără îndoială, pot prezenta o viaţă exterioară amplă, dar lasă să rămînă absolut nesatisfăcută nevoia de a înţelege mai adînc lucrurile. O viziune justă şi un suflet de calitate nu sînt mulţumite decît atunci cînd văd şi simt în fenomene realitatea corespunzătoare a esenţialului şi a ceea ce e adevărat. în faţa unei priceperi mai adînci, ceea ce este viu în exterior trece drept mort cînd nu e străbătut, ca de adevăratul său suflet, de ceva ce este de natură interioară şi în sine însuşi bogat în semnificaţii.

(...) Gîndirea este numai o conciliere a adevărului şi a realităţii în gîndire, creaţia şi plăsmuirea poetică sînt însă conciliere a acestora în forma - deşi numai reprezentată de spirit - a unui fenomen real.

Opera de artă poetică şi cea în proză

(...) în primul rînd, fiecărei părţi trebuie să-i fie păstrat caracterul viu menţionat mai sus. Cînd căutăm însă criteriul după care poate fi introdus în general în opera de artă particularul, plecăm de la faptul că opera de artă în general este creată pentru a înfăţişa o unică idee fundamentală. Din aceasta trebuie deci să-şi derive originea adevărată orice este particular şi singular în opera de artă. Anume conţinutul unei opere poetice nu are voie să fie în sine însuşi de natură abstractă ci trebuie să fie concret şi, în consecinţă, să ducă prin el însuşi la o desfăşurare bogată de părţi diferite. Dar, cînd aceste deosebiri - care, realizîndu-se, pot să se dezvolte în aparenţă şi ca opoziţii directe - sînt întemeiate în conţinutul în sine pe deplin unitar al subiectului operei de artă, această întemeiere nu este posibilă decît dacă conţinutul însuşi include, potrivit conceptului şi esenţei sale, o totalitate în sine închegată şi armonică de particularităţi ale lui, ale acelui conţinut, prin a căror desfăşurare el arată explicit şi cu adevărat ceea ce este el însuşi conform semnificaţiei ce-i este proprie. De aceea numai aceste părţi particulare, aparţinînd originar conţinutului, au voie să figureze în opera de artă în formă de existenţe reale, valabile pentru sine şi

vii şi prezintă sub acest aspect un acord secret ce-şi are temeiul în propria lor natură, oricît s-ar părea că, în realizarea particularităţii lor specifice, ele se opun una alteia.

În al doilea rînd, cum opera de artă îşi înfăţişează conţinutul în formă de fenomen real, pentru a nu periclita răsfrîngerea realului, unitatea însăşi trebuie să fie numai legătura interioară care ţine laolaltă, în aparenţă neintenţionat, părţile, închegîndu-le într-o totalitate organică. Numai această unitate vie, plină de suflet, proprie organicului, este capabilă să dea naştere poeticului în opoziţie cu finalitatea prozaică. Anume, acolo unde particularul apare numai ca mijloc în vederea unui scop determinat, el nu are şi nu trebuie să aibă în sine însuşi valoare şi viaţă proprie, ci, dimpotrivă, să dovedească cu toată existenţa lui că există numai pentru altceva, adică de dragul unui scop determinat. Finalitatea îşi revelează în chip evident dominaţia sa asupra obiectivităţii în care se realizează scopul. însă opera de artă poate conferi particularităţilor în a căror desfăşurare se explicitează conţinutul fundamental ales ca punctul ei central, aparenţa libertăţii independente, şi trebuie s-o facă, fiindcă acest particular nu este altceva decît tocmai acest conţinut în forma realităţii lui corespunzătoare şi efective. (...) Unitatea armonioasă trebuie să fie, desigur, prezentă completă în orice operă a ei şi în orice parte singulară a acestuia şi să acţioneze ca element însufleţitor al întregului. Dar această prezenţă rămîne ceea ce arta nu scoate explicit în evidenţă, ci este un „în sine" interior, întocmai cum sufletul este nemijlocit viu în toate membrele, fără să le priveze de aparenţa unei existenţe independente. (...)

(...) pentru a nu cădea în prozaic, poezia trebuie să se păzească de a urmări orice scop care se găseşte în afara artei şi a plăcerii pure produse de artă. Atunci cînd este vorba în mod esenţial de scopuri care în acest caz ies cu totul din felul ei de a concepe şi de a reprezenta, opera poetică este îndată coborîtă din înălţimea liberă, în a cărei regiune ea există numai de dragul său, în domeniul relativului, producîndu-se fie o ruptură între ceea ce pretinde arta şi ceea ce pretind celelalte intenţii, sau arta este folosită, contrar conceptului său, numai ca mijloc şi degradată astfel să servească unui scop. (...) în general, poezia ca poezie nu trebuie să producă înălţare religioasă şi numai religioasă, dorind să ne conducă astfel într-un domeniu care, fără îndoială, are înrudire cu poezia şi cu arta, dar care este şi deosebit de ele. Aceeaşi observaţie are valoare şi în ceea ce priveşte instruirea, moralizarea, agitaţia politică sau simpla pierdere de timp şi distracţie. Toate acestea sînt scopuri pentru atingerea cărora poezia poate fi, desigur, între toate artele, de cel mai mare ajutor, dar, dacă trebuie să se mişte liberă numai în propria sa sferă, poeziei nu-i este îngăduit să întreprindă să dea acest ajutor, întrucît în puterea poetică trebuie să domine ca scop determinant şi realizat numai poeticul şi nu ceea ce este în afara poeziei, iar celelalte scopuri sus-menţionate pot fi realizate şi mai complet prin alte mijloace.

Dar, cu toate acestea, poezia nu va căuta să ocupe o poziţie absolut izolată în realitatea concretă, ci ea trebuie să păşească, să vină ea însăşi în mijlocul vieţii. (...)

Astfel orice operă de artă cu adevărat poetică este un organism în sine infinit, este bogată în conţinut, desfâşurînd acest conţinut în fenomene corespunzătoare; este unitară, dar nu în forma finalităţii care subordonează particularul în chip abstract, ci posedă în diferitele ei părţi singulare aceeaşi independenţă vie în care se încheagă, fără intenţie vizibilă, întregul în sine, rotunjindu-se perfect; este umplută cu materialul realităţii, dar fără să fie în relaţie de dependenţă nici faţă de acest conţinut şi de existenţa lui concretă şi nici faţă de vreun domeniu oarecare al vieţii, ci creînd liber din sine pentru a elabora conceptul lucrurilor în forma apariţiei lui autentice şi a crea acord conciliator între existenţa exterioară şi esenţa cea mai profundă a acesteia.

Deosebirile de gen ale poeziei

A. (...) forma realităţii exterioare este în primul rînd aceea în care poezia înfăţişează înaintea reprezentării interioare totalitatea dezvoltată a lumii spirituale, repetînd astfel în sine principiul artei plastice care face să fie intuit însuşi lucrul ca obiect real. Aceste imagini sculpturale ale reprezentării, pe de altă parte, ea le desfăşoară ca fiind determinate de acţiunea oamenilor şi a

zeilor, încît tot ce se întîmplă ia naştere în parte prin puteri morale independente, divine sau umane, în parte suferă din cauza unor pierderi exterioare o reacţie, devenind în modul său de apariţie exterioară un eveniment, în care lucrurile se desfăşoară liber pentru sine, iar poetul se retrage. A da formă rotunjită unor astfel de evenimente ţine de sarcina poeziei epice, întrucît ea relatează poetic, în forma unei ample desfăşurări, o acţiune în sine totală, arătînd şi caracterele din care ia naştere această acţiune cu demnitate substanţială sau împletită aventuros cu accidente exterioare şi înfăţişînd astfel, în obiectivitatea lui, însuşi obiectivul. - Această lume obiectivată pentru intuiţia spirituală şi pentru simţire nu este relatată de cîntăreţ în aşa fel încît s-ar putea înfăţişa ca propria reprezentare şi pasiune vie, ci o recită rapsodul mecanic, pe de rost, păstrînd o măsură silabică monotonă, apropiindu-se de ceea ce e mecanic, ceea ce curge pentru sine înainte, desfăşurîndu-se liniştit. Fiindcă ceea ce povesteşte el trebuie să apară ca o realitate ca atare încheiată şi îndepărtată de el ca subiect atît în ceea ce priveşte reprezentarea ei, realitate cu care el nu are voie să se unească subiectiv complet nici cu privire la însuşi obiectul şi nici la relatarea acestuia.

B. În al doilea rînd, cealaltă latură, inversă, dacă o comparăm cu poezia epică, o formează lirica.

Conţinutul ei este subiectivul, lumea interioară, sufletul contemplativ, simţitor, care, în loc să treacă la acţiuni, se opreşte mai curînd la sine ca interioritate, putîndu-şi lua din această cauză ca unică formă şi ultimă ţintă autoexprimarea subiectului. Prin urmare, aici nu o totalitate substanţială este aceea care se desfăşoară ca întîmplare exterioară, ci intuiţia singularizată, sentimentul şi contemplarea subiectivităţii ce coboară în sine; chiar şi ceea ce este cu totul substanţial şi obiectiv ea ni le împărtăşeşte ca pe unele ce-i aparţin în propriu, ca pe propria sa pasiune, dispoziţie sufletească sau reflecţie şi ca pe o creaţie actuală a acestora. Această împlinire, această mişcare interioară nu trebuie să fie în ceea ce priveşte expunerea ei exterioară, vorbire atît de mecanică cum ajunge să fie recitarea epică şi cum se cere să fie aceasta. Dimpotrivă, cîntăreţul trebuia să prezinte reprezentările şi consideraţiile operei de artă lirice ca pe o împlinire subiectivă a lui însuşi, ca pe ceva ce simte el însuşi. Şi cum interioritatea este aceea care trebuie să dea suflet expunerii, expresia ei se va îndrepta cu deosebire spre latura muzicală, permiţînd în parte şi necesitînd în parte modularea multilaterală a vocii, cîntecul, acompaniamentul cu instrumente etc.

C. În sfîrşit, al treilea mod de reprezentare poetică le îmbină pe cele două precedente într-o nouă totalitate, în care avem în faţa noastră şi o desfăşurare obiectivă, şi naşterea ei din interiorul unor indivizi, astfel încît ceea ce este obiectiv este înfăţişat ca ceva ce aparţine subiectului; şi, invers, pe de o parte, subiectivul este prezentat intuitiv în trecerea lui la exteriorizarea reală, pe de altă parte e legat de destinul pe care-1 creează pasiunea ca rezultat necesar al propriei ei acţiuni. Prin urmare, aici este desfăşurată în faţa noastră, ca în poezia epică, o acţiune în lupta şi, în deznodămîntul ei, puteri spirituale sînt exprimate şi se combat una pe alta, intervin accidente care complică lucrurile, iar acţiunea omenească se raportează la acţiunea unui fatum atotdeterminant sau la aceea a unei providenţe conducătoare, cîrmuitoare a

lumii. Dar acţiunea nu trece pe dinaintea ochiului nostru numai în forma exterioară a desfăşurării ei reale ca un eveniment ce aparţine trecutului şi e reînviat numai de povestire, ci o vedem izvorînd actuală din voinţa particulară, din moralitatea sau imoralitatea caracterelor individuale, care devin prin aceasta punctul central al principiului liric. Dar, în acelaşi timp, indivizii se manifestă nu numai potrivit interiorului lor ca atare, ci apar în realizarea scopurilor pasiunii lor, măsurînd astfel, în felul poeziei epice care scoate în evidenţă substanţialul preţios, valoarea acestor pasiuni şi scopuri conform relaţiilor obiective şi legilor raţionale ale realităţii concrete, pentru a-şi judeca soarta după criteriul acestei valori şi al împrejurărilor în care individul este hotărît să răzbată. Această obiectivitate, care provine din subiect, precum şi acest subiectiv care este reprezentat în realizarea şi valabilitatea lui obiectivă, este spiritul în totalitatea sa, dînd, ca acţiune, forma şi conţinutul poeziei dramatice. - însă, întrucît acest întreg concret este în sine însuşi şi subiectiv şi apare şi în realitatea sa exterioară, aici, în ceea ce priveşte reprezentarea reală, în afară de ceea ce e local perceptibil vizual şi cu caracter pictural etc, se recurge, pentru a reda poeticul propriu-zis, la întreaga persoană a celui ce recită, încît materialul exprimării este însuşi omul viu. Fiindcă, pe de o parte, în dramă caracterul trebuie să exprime ceea ce poartă în interiorul său ca pe ceva ce e al său, ca în lirică, iar pe de altă parte el se manifestă în existenţa lui reală activ, ca subiect întreg faţă de alţi subiecţi, fiind astfel activ spre exterior, la ceea ce se adaugă nemijlocit mimica, care este, întocmai ca şi vorbirea, o limbă a interiorului, cerînd o tratare artistică. (...)

Poezia dramatică

Dat fiind faptul că atît din punctul de vedere al conţinutului, cît şi din cel al formei drama este cea mai perfectă totalitate, ea trebuie considerată ca treapta cea mai înaltă a poeziei şi a artei în general. Fiindcă faţă de celelalte materiale sensibile, cum sînt piatra, lemnul, culoarea, tonul, singură vorbirea este elementul demn de a expune spiritul, şi printre diferitele genuri ale artei cuvîntului poezie dramatică este, la rîndul ei, aceea care uneşte în sine obiectivitatea epopeii cu principiul subiectiv al liricii, întrucît ea reprezintă, ca nemijlocit prezentă, o acţiune încheiată în sine ca pe o acţiune reală ce se naşte din interiorul caracterului care se realizează pe sine şi este determinată în rezultatele ei şi de natura substanţială a scopurilor, indivizilor şi conflictelor. (...)

Tragedia

(...) în tragedia greacă ceea ce cauzează conflictele nu este reavoinţa, crima, mişelia sau simplul nenoroc, orbirea etc., ci îndreptăţirea morală de a face o faptă determinată. Fiindcă răul

abstract nici nu conţine adevăr în sine însuşi şi nici nu prezintă interes. Dar, pe de altă parte, el nu trebuie să apară nici ca simplă intenţie, dotînd în acelaşi timp personajele care acţionează cu trăsături morale de caracter, ci justificarea acţiunii acestor personaje trebuie să fie esenţială în sine şi pentru sine.(...) Dar o astfel de hotărîre justificată prin conţinutul scopului ei, întrucît se realizează în formă particulară unilaterală, lezează în anumite împrejurări - care ascund deja în sine posibilitatea reală a unor conflicte - un alt domeniu la fel de moral al voinţei omeneşti, pe care-1 întruchipează un caracter opus ca pe patosul său real, căutînd, prin reacţie, să-1 realizeze, astfel încît prin aceasta se pune concret în mişcare conflictul între puteri şi indivizi egal de îndreptăţiţi.

(...) Eroii tragici sînt tot atît de vinovaţi pe cît sînt de nevinovaţi. Dacă este valabilă reprezentarea potrivit căreia omul este vinovat numai în cazul cînd a avut posibilitatea de a alege şi cînd el a ales cu liber-arbitru ceea ce înfăptuieşte, atunci vechile figuri plastice sînt nevinovate; ele activează determinate de cutare caracter, de cutare patos, fiindcă ele sînt tocmai acest caracter, acest patos, aici nu există hotărîre şi alegere. (...) Dar în acelaşi timp patosul lor încărcat de conflicte împinge aceste figuri tragice spre fapte care lezează, fapte vinovate. Săvîrşindu-le, eroii tragici nu pretind că sînt nevinovaţi. Dimpotrivă, gloria lor constă tocmai în faptul de a fi săvîrşit ceea ce au săvîrşit. Nu i s-ar putea spune ceva mai rău unui astfel de erou decît că a lucrat nevinovat. Pentru caracterele mari este o onoare de a fi vinovate. Un caracter mare nu vrea să trezească compătimire, nu vrea să mişte. Deoarece ceea ce înduioşează sufletul nu este subesenţialul, ci adîncirea subiectivă a personalităţii, suferinţa subiectivă. Caracterul ferm şi puternic al eroului tragic este una cu patosul său esenţial, iar această armonie indestructibilă trezeşte admiraţie şi nu înduioşează, lucrul acesta se produce abia la Euripide.

m. **HIPPOLYTE TAINE - *FILOSOFIA ARTEI* (traducere de Constanţa Tănăsescu, Editura Meridiane, Bucureşti, 1991)**

Capitolul I
Despre natura operei de artă

Punctul de la care porneşte această metodă constă în a recunoaşte faptul că o operă de artă nu este izolată, şi, drept consecinţă, în a cerceta ansamblul de care ea depinde şi care o explică.

Primul pas nu e greu. Mai întîi şi în mod evident, o operă de artă, un tablou, o tragedie, o statuie, ţin de un ansamblu, cu alte cuvinte de opera totală a artistului, care este autorul ei. Este un lucru elementar. Oricine ştie că diferitele opere ale unui artist sînt înrudite între ele, ca fiicele unui aceluiaşi părinte, ceea ce vrea să spună că prezintă, toate, asemănări vădite. Se ştie că fiecare artist are stilul său, un stil pe care îl regăsim în toate operele sale.(...) Dacă e scriitor, acesta îşi are personajele sale, violente sau calme, intrigile, complicate sau simple, soluţiile finale, tragice sau comice, efectele stilistice sau perioadele, pînă şi propriul său vocabular. Lucru atît de adevărat încît un cunoscător, dacă i se prezintă o operă de o oarecare importanţă, este capabil să identifice autorul acestei opere, şi aproape în mod sigur; ba chiar, dacă posedă o experienţă destul de mare şi o intuiţie destul de subtilă, poate preciza şi cărei epoci din viaţa artistului, cărei perioade din evoluţia sa îi aparţine opera prezentată.

Iată primul ansamblu la care trebuie raportată o operă de artă. Iată-1 acum şi pe cel de al doilea.

Nici chiar artistul, considerat cu întreaga operă pe care a creat-o, nu e izolat. Există, de asemenea, un ansamblu în care este inclus, ansamblu mai cuprinzător decît el însuşi, şi care este şcoala sau familia de artişti din epoca şi din ţara căreia îi aparţine. De pildă, în jurul lui Shakespeare care, la prima vedere, pare o minune coborîtă din cer, asemeni unui aerolit venit dintr-o altă lume, se află o serie de dramaturgi de prim ordin, Webster, Ford, Massinger, Marlowe, Ben Jonson, Fletcher şi Beaumont, care au scris în acelaşi stil şi în acelaşi spirit ca şi el. Teatrul acestora are aceleaşi caracteristici ca şi teatrul său; veţi găsi acolo aceleaşi personaje violente şi teribile, aceleaşi deznodăminte pustiitoare şi neprevăzute, aceleaşi patimi năprasnice şi nestăvilite, acelaşi

stil dezordonat, bizar, excesiv şi superb, acelaşi sentiment rafinat şi poetic al naturii şi al peisajului, aceleaşi tipuri de femei delicate şi pline de tandreţe. (...)

Iată al doilea pas. Rămîne să-l facem şi pe al treilea. Această familie de artişti este ea însăşi inclusă într-un ansamblu mai vast - lumea care o înconjoară, şi al cărei gust este aidoma cu al său. Căci moravurile şi starea de spirit sînt aceleaşi atît pentru public, cît şi pentru artişti; ei nu sînt nişte oameni izolaţi. Astăzi noi nu auzim decît vocea lor, numai ea străbate secolele; dar sub această voce răsunătoare ce vine, fremătînd, pînă la noi, desluşim un murmur, asemeni unui zvon nemăsurat şi surd, marea, necuprinsa şi multipla voce a poporului care cîntă la unison în jurul lor. Şi ei au fost mari numai datorită acestei armonii. Şi e firesc să fie aşa: Fidias, Ictinos, oamenii care au ridicat Partenonul şi l-au creat pe Jupiter Olimpianul erau, ca şi ceilalţi atenieni, nişte cetăţeni liberi, nişte păgîni crescuţi în palestră, care se luptaseră, care îşi executaseră exerciţiile goi, obişnuiţi să delibereze şi să voteze în piaţa publică, avînd aceleaşi obiceiuri, aceleaşi interese, aceleaşi idei, aceleaşi convingeri, oameni din aceeaşi rasă, cu aceeaşi educaţie, vorbind aceeaşi limbă, astfel că, prin toate aspectele importante ale vieţii lor, erau deopotrivă cu proprii lor spectatori.(...)

Ajungem aşadar să stabilim principiul potrivit căruia pentru a înţelege o operă de artă, un artist, un grup de artişti, trebuie să ne reprezentăm cu exactitate starea generală de spirit şi moravurile epocii căreia i-au aparţinut aceştia. Aici se află adevărata explicaţie; aici găsim cauza iniţială care determină restul. Acest adevăr, domnilor, este confirmat de experienţă: într-adevăr, dacă parcurgem principalele perioade ale istoriei artei, vedem că artele apar, apoi dispar în acelaşi timp cu anumite stări de spirit şi cu anumite moravuri de care erau legate. De pildă, tragedia greacă, cea a lui Eschil, Sofocle şi Euripide, apare în timpul victoriei grecilor asupra perşilor, în epoca eroică a micilor cetăţi republicane, în momentul uriaşului efort prin care acestea îşi cîştigă independenţa şi-şi dobîndesc ascendentul în universul civilizat; şi o vedem dispărînd o dată cu independenţa şi cu energia, cînd decăderea caracterelor şi cucerirea macedoneană lasă Grecia la discreţia străinilor.(...) în sfîrşit, tot aşa tragedia franceză apare în momentul în care monarhia, stabilă şi de origine nobilă, instituie, sub Ludovic al XlV-lea, domnia manierelor elegante, a vieţii de curte, a splendidelor reprezentaţii teatrale, a rafinatului anturaj aristocratic, şi dispare în momentul în care nobilimea şi moravurile de anticameră sînt suprimate de Revoluţie.

Aş dori să subliniez, printr-o comparaţie, efectul acesta al stărilor de spirit şi al moravurilor asupra artelor frumoase. Atunci cînd, pornind dintr-un ţinut meridional, urcaţi spre nord, observaţi că, pătrunzînd într-o anumită zonă, începe să apară o specie deosebită de cultură şi o specie deosebită de plante: mai întîi tufele de aloe şi portocalul, ceva mai tîrziu măslinul sau viţa de vie, apoi stejarul şi ovăzul, puţin mai departe bradul, iar la urmă muşchiul şi lichenul. Fiecare zonă are cultura şi vegetaţia ei proprie; şi, amîndouă, încep de la marginea zonei şi se termină la sfîrşitul acesteia; şi, amîndouă, sînt legate de această zonă. Căci ea constituie însăşi condiţia lor de existenţă; este cea care, prin prezenţa sau absenţa ei, le determină să apară sau să dispară. Dar ce înseamnă zona, dacă nu o anumită temperatură, un anumit grad de căldură şi de umiditate, într-un cuvînt, un anumit număr de circumstanţe dominante, asemănătoare în genul lor cu ceea ce am denumit cu puţin înainte starea generală de spirit şi starea moravurilor? Şi aşa cum există o temperatură fizică, temperatură care, prin variaţiile sale, determină apariţia cutărei sau cutărei specii de plante, tot aşa există o temperatură morală care, prin variaţiile ei, determină apariţia cutărei sau cutărei specii de artă. Şi, aşa cum se studiază temperatura fizică pentru a înţelege apariţia cutărei sau cutărei specii de plante, porumbul sau ovăzul, tufele de aloe sau bradul, tot aşa trebuie să studiem temperatura morală pentru a înţelege apariţia cutărei sau cutărei specii de artă, sculptura păgînă sau pictura realistă, arhitectura mistică sau literatura clasică, muzica senzuală sau poezia idealistă. Produsele spiritului uman, ca şi cele ale naturii vii, nu se explică decît prin mediul lor ambiant.

IV. SIGMUND FREUD - *SCRIERI DESPRE LITERATURĂ ŞI ARTĂ* (traducere de Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Univers, Bucureşti, 1980)

I. Creatorul
Scriitorul şi activitatea fantasmatică

Noi profanii am fost întotdeauna foarte dornici să aflăm - oarecum în sensul întrebării pe care un anumit cardinal a adresat-o lui Ariosto - de unde îşi ia temele această personalitate aparte, scriitorul, şi cum reuşeşte el să ne captiveze prin operele sale şi să trezească în noi emoţii de care nici măcar nu ne-am fi crezut capabili. Interesul nostru pentru problemă nu poate decît să sporească arunci cînd constatăm că întrebat, scriitorul însuşi nu ne dă nici un răspuns sau ne dă unul nesatisfăcător, şi nici nu scade dacă aflăm că înţelegerea desăvîrşită a condiţiilor în care are loc alegerea temelor nu ne transformă în scriitori. (...)

Nu ar trebui oare să căutăm primele semne ale îndeletnicirii scriitoriceşti la copil? Activitatea preferată şi cea mai intensă a copilului este jocul. Am putea spune chiar că orice copil care se joacă se comportă asemeni scriitorului, deoarece îşi creează propria sa lume sau, mai corect spus, pune lucrurile din lumea sa într-o ordine nouă, dorită de el. Ar fi inexact să susţinem că el nu ia în serios această lume. Dimpotrivă, el îşi ia jocul în serios şi investeşte aici o mare încărcătură afectivă. Opusul jocului nu este seriozitatea, ci realitatea. Copilul distinge foarte bine lumea jocului, cu toată afectivitatea investită în ea, de realitate şi caută pentru obiectele şi raporturile imaginate un suport în lucrurile palpabile şi vizibile din lumea reală. Dar acest suport ne face să deosebim jocul copilului de „activitatea fantasmatică".

Scriitorul procedează asemeni copilului care se joacă; el creează o lume a fanteziei, pe care o tratează cu foarte multă seriozitate, adică investeşte în ea o mare încărcătură afectivă, distingînd-o net de realitate. (...) Dar irealitatea lumii create de scriitor conduce la consecinţe foarte importante pentru tehnica artistică, căci multe aspecte, care în realitate nu ar putea produce plăcere, reuşesc aceasta în jocul fanteziei; multe emoţii care în sine sînt neplăcute se pot transforma în surse de plăcere pentru cititorul sau spectatorul operei. (...)

Cel ce se maturizează încetează deci să se mai joace, părînd că renunţă la plăcerea pe care i-o producea jocul. Dar cine cunoaşte viaţa sufletească a omului ştie că nimic nu este mai dificil decît să renunţi la o plăcere trăită odată. De fapt, nu putem renunţa la nimic: înlocuim doar un lucru prin altul şi ceea ce pare renunţare este în realitate doar un substitut sau un surogat. Astfel şi adolescentul, încetînd să se joace, nu renunţă la nimic altceva decît la suportul oferit de obiectele reale; el înlocuieşte *jocul* cu *activitatea fantasmatică,* îşi clădeşte castele în Spania, crează ceea ce se numeşte reverie. (...)

Jocul copilului este animat de dorinţele sale, mai exact spus de acea dorinţă care ne ajută să-l educăm, anume dorinţa de a creşte şi de a deveni matur. El se joacă întotdeauna de-a „oamenii mari", imitînd în joc ceea ce cunoaşte din viaţa celor mari. Copilul nu are nici un motiv să-şi ascundă această dorinţă. In schimb, adultul se ruşinează de activitatea sa fantasmatică, considerînd-o puerilă şi nepermisă. El ştie, pe de o parte, că ceea ce i se pretinde este acţiunea în lumea reală, nu joaca şi activitatea fantasmatică, iar pe de altă parte, că printre dorinţele din care s-au născut fantasmele există unele care trebuie neapărat tăinuite. (...)

Să încercăm acum să desprindem cîteva caracteristici ale activităţii fantasmatice. Putem spune că oamenii fericiţi nu se dedau niciodată acestei activităţi, ci doar cei nesatisfăcuţi. Dorinţele nesatisfăcute sînt izvoarele din care se alimentează fantasmele, iar fiecare fantasmă reprezintă împlinirea unei dorinţe, o corectare a realităţii nesatisfăcătoare. Dorinţele diferă în funcţie de sex, caracter şi condiţiile de viaţă ale fiecărei persoane; totuşi ele pot fi grupate fără dificultate în două categorii principale. Ele sînt fie dorinţe ambiţioase, care servesc la exaltarea personalităţii, fie dorinţe erotice. (...)

Nu trebuie să ne închipuim că produsele acestei activităţi fantasmatice - fantasmele, castelele în Spania sau reveriile - sînt nemodificabile. Dimpotrivă, ele se adaptează la impresiile schimbătoare ale vieţii, se transformă odată cu modificarea situaţiilor de viaţă, fiecare nouă

impresie profundă marcîndu-le cu ceea ce s-ar putea numi „pecetea timpului". Raportul dintre fantasmă şi timp aste, dealtfel, extrem de important. S-ar putea spune că o fantasmă are legătură cu toate cele trei momente temporale ale procesului nostru imaginativ. Acesta porneşte de la o impresie actuală, de la un prilej oferit de prezent, capabil să trezească una din dorinţele puternice ale persoanei; apoi se întoarce în trecut, la amintirea unei trăiri mai vechi, de cele mai multe ori infantile, cînd dorinţa respectivă a fost împlinită; în sfîrşiţ creează o situaţie viitoare care reprezintă împlinirea acelei dorinţe, adică reveria sau fantasma care poartă în sine atît urmele evenimentului care a prilejuit-o, cît şi pe cele ale amintirii. Aşadar, trecutul, prezentul şi viitorul se înşiră toate pe firul dorinţei care le străbate. (...)

Nu pot să nu mă opresc şi asupra relaţiei dintre fantasme şi vis. Visele noastre nocturne nu sînt nimic altceva decît fantasme, ceea ce putem demonstra prin interpretarea viselor. Dealtfel, limba a rezolvat de mult problema esenţei visului numind reveriile sau castelele în Spania şi „vise diurne". Deşi există acest indiciu, visele noastre sînt la prima vedere de neînţeles. Explicaţia rezidă în faptul că noaptea devin active şi dorinţe de care ne ruşinăm şi pe care trebuie să le ascundem de noi înşine. Astfel de dorinţe refulate şi ramificările lor nu pot ajunge decît la forme de expresie deformate. După ce ştiinţa a elucidat problema *deformării onirice,* nu ne va mai fi greu să observăm că visele nocturne sînt împliniri ale dorinţelor ca şi reveriile - acele fantasme atît de familiare tuturor.

Destul însă despre fantasme; să trecem acum la scriitor. Putem îndrăzni să-1 considerăm pe scriitor un om care „visează cu ochii deschişi" şi să comparăm creaţiile sale cu reveriile? Mai întîi trebuie să distingem între scriitorii care preiau subiecte existente, asemeni vechilor autori epici şi tragici, şi cei care par să-şi creeze singuri subiectele. Ne vom ocupa doar de ultima categorie, iar pentru comparaţia noastră nu-i vom alege pe scriitorii cei mai apreciaţi de critică, ci pe autorii mai modeşti de romane, nuvele şi povestiri, care au cititorii cei mai numeroşi şi mai avizi. Creaţiile acestor povestitori se disting înainte de toate printr-o trăsătură evidentă: toate au un erou care stă în centrul atenţiei, pentru care scriitorul încearcă, prin toate mijloacele, să ne cîştige simpatia şi pe care pare să-1 protejeze cu deosebită grijă. Dacă pe la sfîrşitul unui capitol al romanului 1-am lăsat pe erou în stare de inconştienţă, cu răni grave, sîngerînde, sînt sigur că la începutul capitolului următor îl voi găsi sub o îngrijire atentă, pe cale de-a se vindeca; iar dacă primul volum se încheie cu o furtună şi cu naufragiul corăbiei pe care se află eroul nostru, sînt sigur că la începutul volumului doi voi citi despre salvarea lui miraculoasă, fără de care romanul nu mai poate continua. (...) Nu este greu de observat, cred, că în spatele acestei inviolabilităţi se ascunde Maiestatea Sa Eul, eroul tuturor reveriilor precum şi al tuturor romanelor.

Şi alte trăsături tipice ale acestor povestiri egocentrice au aceeaşi semnificaţie. Faptul că toate personajele feminine ale romanului se îndrăgostesc de erou nu poate fi privit ca o zugrăvire a realităţii, ci trebuie înţeles ca o componentă indispensabilă a reveriei. La fel se întîmplă şi cu împărţirea netă a celorlalte personaje ale romanului în bune şi rele, fără să se ţină seama de complexitatea reală a caracterelor umane; „cei buni" sînt cei care ajută eul devenit erou, „cei răi" sînt duşmanii şi concurenţii săi.

Desigur, nu contestăm că foarte multe creaţii literare se îndepărtează considerabil de modelul reveriei naive, totuşi nu putem renunţa la presupunerea că şi abaterile extreme pot fi puse în legătură cu acest model printr-o serie continuă de tranziţii. Am mai observat că în multe din aşa-numitele romane psihologice un singur personaj, din nou eroul, este descris din interior; autorul se plasează în sufletul său şi priveşte celelalte personaje din exterior. Specificul romanului psihologic modem se datorează în întregime înclinaţiei scriitorului modern de a-şi diviza eul, prin autoobservaţie, în euri parţiale, întruchipînd în mai mulţi eroi tendinţele contradictorii ale vieţii sale sufleteşti. Romanele care ar putea fi numite „ex-centrice" par a sta într-un pronunţat raport de opoziţie cu reveria. In aceste romane, personajului principal nu-i revine un rol activ; el se comportă mai curînd ca un spectator care observă faptele şi suferinţele celor care se perindă prin faţa lui. Din această categorie fac parte majoritatea romanelor tîrzii ale lui Zola. (...)

Dar dacă paralela dintre scriitor şi cel care visează cu ochii deschişi, dintre creaţia literară şi reverie este justificată, atunci ea trebuie să-şi dovedească rodnicia într-un mod oarecare. Să încercăm, de pildă, să aplicăm la opera scriitorului ideea despre relaţia fantasmei cu cele trei timpuri şi cu dorinţa care le străbate şi să studiem pe această cale raportul dintre viaţa scriitorului şi creaţiile sale. (...) Pe baza cunoştinţelor oferite de studiul fantasmelor ne putem aştepta la următoarea situaţie: o intensă trăire prezentă deşteaptă în scriitor amintirea unei trăiri anterioare, de cele mai multe ori aparţinînd copilăriei, de la care porneşte dorinţa ce-şi află satisfacerea în creaţia literară; în ea putem recunoaşte atît elemente ce ţin de prilejul prezent, cît şi elemente ce ţin de vechile amintiri. (...)

Să spunem acum cîteva cuvinte şi despre acele creaţii literare care nu sînt decît prelucrarea unor cunoscute teme existente. Şi în acest caz scriitorul dispune de o anumită independenţă care se manifestă în alegerea materialului şi în modificarea lui, adesea substanţială. Aceste teme existente provin din tezaurul popular de mituri, legende şi basme. Deşi cercetarea acestor produse ale psihologiei popoarelor este departe de a fi încheiată, e foarte probabil, de exemplu, ca miturile să fie vestigii deformate ale fantasmelor unor întregi naţiuni, corespunzătoare *visurilor seculare* din tinereţea umanităţii. (...)

Vă amintiţi de afirmaţia pe care am făcut-o că reveriile sînt tăinuite celorlalţi, întrucît autorul lor ştie că are suficiente motive să se ruşineze de ele. Şi chiar dacă ni le-ar comunica, dezvăluirea nu ne-ar produce nici o plăcere. Relatate, astfel de fantasme ar părea respingătoare sau, în cel mai bun caz, ar fi privite cu indiferenţă. In schimb, cînd scriitorul prezintă pe scenă sau ne povesteşte ceea ce noi considerăm a fi reveriile sale, resimţim o mare plăcere, ale cărei surse sînt, pesemne, variate. Modul în care scriitorul realizează acest lucru constituie secretul său; adevărata *ars poetica* rezidă în tehnica de a depăşi acea repugnantă a cărei explicaţie trebuie căutată în graniţele existente între un eu şi altul. Două procedee ale acestei tehnici pot fi totuşi întrevăzute. Prin modificări şi deghizări, scriitorul atenuează caracterul egoist al reveriei sale, reuşind astfel să ne cîştige prin plăcerea pur formală, adică estetică, pe care ne-o provoacă întruchiparea fantasmelor sale. Numim *plăcere preliminară* sau *premiu de seducţie* această plăcere care ne este oferită în vederea obţinerii unei plăceri şi mai intense, provenite din surse sufleteşti profunde. Cred că orice plăcere estetică pe care o datorăm scriitorului are caracterul unei astfel de plăceri preliminare, în timp ce plăcerea propriu-zisă, produsă de opera literară, ia naştere din eliberarea sufletului de tensiuni. Probabil că la această reuşită contribuie într-o mare măsură şi faptul că scriitorul ne transpune într-o stare în care ne putem bucura de propriile fantasme fără să avem mustrări de conştiinţă şi fără să ne ruşinăm. (...)

HI.
Plăcerea estetică
Psihopaţi pe scenă

Dacă opera dramatică urmăreşte să trezească „teamă şi milă", să producă o „purificare a afectelor", aşa cum se admite de la Aristotel încoace, atunci această intenţie poate fi descrisă mai amănunţit, anume arătînd că este vorba de deschiderea izvoarelor plăcerii sau desfătării afective, aşa cum în cazul comicului sau cuvîntului de spirit se obţine plăcere din travaliul intelectului, care în alte condiţii blochează aceste surse. In primul rînd, trebuie desigur să amintim *descătuşarea* propriilor noastre afecte; plăcerea care-i corespunde provine, pe de o parte, din uşurarea sufletească datorată unei masive descărcări, iar pe de altă parte, din simultana excitare sexuală care, putem afirma, însoţeşte, ca produs secundar, orice activitate afectivă şi care oferă omului acel sentiment, foarte dorit, de augmentare a tensiunii psihice. O reprezentaţie teatrală are asupra spectatorului adult efectul produs de joc asupra copilului, care-şi satisface astfel dorinţa intensă de a fi asemeni celor mari. Adultul are prea puţine trăiri, se simte ca un „misero, căruia nu i se poate întîmplă nimic

deosebit"; el şi-a înăbuşit de mult vanitatea de a sta ca eu în centrul lumii, sau, mai bine spus, a trebuit să amîne satisfacerea ei; el vrea să simtă, să acţioneze, să modeleze totul după dorinţa sa, iar cuplul dramaturg-actor îi oferă această posibilitate, permiţîndu-i *identificarea* cu un erou. Dar destinul eroic presupune dureri, suferinţe şi mari griji, care aproape că anulează plăcerea; mai mult, eroul îşi poate pierde viaţa, unica sa viaţă, într-o astfel de confruntare cu situaţii potrivnice. Faţă de erou spectatorul se află într-o poziţie avantajoasă. Plăcerea resimţită de el are ca premisă o iluzie, adică diminuarea suferinţei prin certitudinea că un altul acţionează şi suferă acolo pe scenă şi că, în fond, totul nu este decît un joc care nu-i poate periclita siguranţa. Plăcerea de a fi în rînd cu „cei mari", el o obţine în condiţii privilegiate: ca spectator el poate da friu liber aspiraţiilor sale reprimate, cum ar fi nevoia de libertate religioasă, politică, socială şi sexuală şi se poate manifesta plenar în toate scenele mari ale vieţii reprezentate.

Dar aceste condiţii ale plăcerii sînt comune mai multor forme ale creaţiei literare. în special lirica trezeşte senzaţii intense, la fel ca şi dansul odinioară; epopeea, la rîndul ei, cultivă plăcerea pe care ţi-o dau marile personalităţi eroice şi izbînzile lor; drama, în schimb, trebuie să coboare mai adînc în viaţa afectelor şi să transforme aşteptările de nefericire în plăcere; de aceea eroul este prezentat în luptă mai degrabă cu satisfacţia masochistă a înfrîngerii. Drama ar putea fi caracterizată tocmai prin această relaţie cu suferinţa şi nefericirea, fie că este trezită doar *grija* pentru a fi apoi liniştită, ca în drama propriu-zisă, fie că suferinţa este dusă pînă la capăt, ca în tragedie. Naşterea dramei din sacrificiile rituale (ţap şi ţap ispăşitor), proprii cultului zeilor, trebuie pusă în legătură cu acest sens al dramei; totodată ea anihilează reyolta incipientă faţă de ordinea divină a lumii bazată pe suferinţă. La început eroii se răzvrătesc împotriva unui zeu sau a unui act divin, iar plăcerea trebuie obţinută din sentimentul mizeriei celui mai slab în faţa puterii divine, deci prin intermediul unei satisfacţii masochiste şi al plăcerii directe pe care ţi-o procură contemplarea marii personalităţi. (...)

Prin urmare, drama are ca temă gama completă a suferinţelor umane, din a căror reprezentare spectatorul trebuie să obţină plăcerea; aceasta este şi prima condiţie a reuşitei artistice: de a nu-l lăsa pe spectator să sufere; participarea la suferinţa altora trebuie compensată, pe cît posibil, prin satisfacţii. Dar regula este adesea încălcată de dramaturgii moderni.

Suferinţele au fost limitate cu timpul doar la suferinţa *psihică,* cea *fizică* fiind în genere evitată, deoarece modificarea sentimentului corpului anulează orice plăcere psihică. (...)

Suferinţele sufletului sînt legate în principal de anumite împrejurări care le-au produs; iată de ce opera dramatică, avînd nevoie de o acţiune din care derivă astfel de suferinţe, începe cu o introducere în această acţiune. (...) Nu este greu să prezentăm cele cîteva condiţii ale acestei acţiuni: trebuie să fie o acţiune conflictuală care să presupună înfruntarea dintre o voinţă puternică şi un obstacol. Lupta împotriva zeilor reprezintă prima şi cea mai grandioasă formă de îndeplinire a acestei condiţii. (...) Pe măsură ce credinţa în divinitate este tot mai palidă, ordinea *umană* devine tot mai importantă; ea poartă răspunderea pentru suferinţele oamenilor, iar eroul va lupta acum împotriva comunităţii sociale umane - *tragedia burgheză.* Un alt izvor al dramatismului acţiunii, o a doua formă de îndeplinire a acestei condiţii o constituie lupta dintre oameni - *tragedia de caracter* - care cuprinde toate trăsăturile *agon-ul.* În conflict se află personalităţi excepţionale eliberate de limitările instituţiilor umane, de unde necesitatea mai multor eroi. Interferenţe între cele două forme sînt pe deplin posibile; în acest caz eroii luptă împotriva unor instituţii personificate prin caractere puternice. Tragedia de caracter pură nu oferă plăcerea răzvrătirii care în drama socială, de exemplu la Ibsen, ocupă un loc tot atît de important ca în dramele vechilor greci.

Drama *religioasă,* drama *de caracter* şi drama *socială* se deosebesc prin locul de desfăşurare al luptei, al acţiunii care constituie izvorul suferinţelor. Dar în felul acesta nu am epuizat toate formele de conflict. Lupta se poate desfăşura şi în sufletul eroului, caz în care drama devine *psihologică.* Înfruntarea generatoare de suferinţă are loc între diferite forţe sufleteşti şi nu se încheie cu înfringerea eroului, ci cu cea a uneia dintre aceste forţe, deci prin renunţare. Desigur, sînt posibile forme mixte între drama psihologică şi drama socială sau de caracter, în măsura în care instituţiile sînt cele care produc conflictul interior. Aici se încadrează tragediile pasionale, unde

reprimarea iubirii de către instituţiile umane sau lupta dintre „iubire şi datorie" constituie punctul de plecare pentru situaţii conflictuale infinit de variate; tot atît de multe ca reveriile erotice ale omului.

Evantaiul posibilităţilor se lărgeşte, iar drama psihologică devine dramă psihopatologică, dacă izvorul suferinţelor la care participăm şi din care obţinem plăcerea nu mai este conflictul dintre o tendinţă conştientă şi alta refulată Pentru a gusta o astfel de piesă, spectatorul ar trebui să fie şi el nevrotic. Căci doar acestuia i-ar produce plăcere dezvăluirea şi recunoaşterea, într-o anumită măsură conştientă, a tendinţei refulate; ceilalţi, spectatorii normali, simt doar o repulsie şi sînt înclinaţi să repete actul refulării, care la ei a reuşit - tendinţa refulată este ţinută sub control prin efortul presupus de o singură refulare. La nevrotic, refularea nu a reuşit, este labilă şi efortul de care sîntem scutiţi prin recunoaştere trebuie permanent înnoit. Numai în sufletul său se dă o astfel de luptă, care ar putea fi subiect de dramă, dar şi în cazul lui, scriitorul nu va produce doar *plăcerea* eliberării, ci şi *rezistenţă.*

V. MARTIN HEIDEGGER - *ORIGINEA OPEREI DE ARTĂ* (traducere de Thomas Kleininger şi Gabriel Liiceanu, Editura Humanitas, Bucureşti, 1995)

(...) Dacă în esenţa ei orice artă este Poezie *(Dichtung)* atunci arhitectura, arta plastică, muzica trebuie să fie readuse la poezie *(Poesie).* N-ar fi însă aceasta o expresie a bunului plac? Desigur, atîta vreme cît socotim că artele amintite ar fi variante ale artei cuvîntului - dacă ne este cumva îngăduit să caracterizăm poezia prin acest nume atît de expus unor interpretări greşite. Poezia *(Poesie)* nu este însă decît unul dintre modurile proiectării luminatoare de adevăr, adică a poetizării *(Dichten)* în acest sens mai cuprinzător. Cu toate acestea, opera care se foloseşte de cuvînt, adică Poezia în sens mai restrîns, ocupă un loc privilegiat în raport cu celelalte arte.

Pentru a sesiza aceasta nu este necesară decît o concepere adecvată a limbii.

În reprezentarea curentă, limba trece drept o specie a comunicării. Ea serveşte în conversaţie la stabilirea unui consens, deci în general pentru reciproca înţelegere. Dar limba nu este numai, şi mai ales nu este în primul rînd, o expresie orală şi scrisă a conţinutului care urmează să fie comunicat. Ea nu se limitează să transporte conţinutul manifest şi pe cel ascuns, conceput ca atare, cu ajutorul cuvintelor şi al propoziţiilor, ci limba este cea care aduce fiinţarea ca fiinţare în deschis. Acolo unde nu există limbă, precum în fiinţa pietrei, a plantei şi a animalului, acolo nu există nici deschidere a fiinţării şi, drept urmare, nici una a nefiinţării şi a vidului. Abia cînd limba conferă fiinţării un nume, abia atunci, prin această numire, fiinţarea este ridicată la cuvînt şi poate să apară în toată strălucirea ei. Abia această numire dă un nume fiinţării promovînd-o spre fiinţa sa şi pornind tocmai de la aceasta. O astfel de rostire esenţială *(Sageri)* este o proiectare a luminosului în care se vesteşte sub ce înfăţişare vine fiinţarea în deschis. Proiectarea *(Entwerfen)* este declanşarea unei aruncări *(Wurf)* sub forma căreia starea de neascundere se trimite pe sine în fiinţarea ca atare. Vestirea *(Ansageri)* care proiectează devine de îndată refuzul oricărei sumbre încîlceli în care fiinţarea se ascunde, sustrăgîndu-se înţelegerii. Rostirea esenţială care proiectează este Poezie: rostire despre lume şi pămînt, rostire despre spaţiul în care se petrece disputa dintre ele şi, astfel, despre orice aproape şi departe în care se află zeii. Poezia *(Dichtung)* este rostirea despre starea de neascundere a fiinţării. Fiece limbă este survenirea acelei rostiri esenţiale, în care unui popor i se deschide în chip istoric lumea sa şi în care pămîntul se păstrează ca cel care e închis. Rostirea care proiectează este aceea care, în pregătirea a ceea ce poate fi rostit, aduce totodată pe lume

nerostibilul ca atare. Într-o astfel de rostire esenţială, unui popor istoric i se preformează felul în care îşi concepe esenţa sa, adică apartenenţa sa la istoria lumii.

Aici Poezia este gîndită într-un sens atît de cuprinzător şi în acelaşi timp într-o unitate de esenţă atît de intimă cu limba şi cuvîntul, încît trebuie să rămînă o problemă deschisă dacă arta, arta în toate ipostazele ei, de la arhitectură pînă la poezie *(Poesie),* epuizează esenţa Poeziei *(Dichtung).*

Limba însăşi este Poezie într-un sens esenţial. însă deoarece abia limba este acea survenire în care omului i se deschide fiinţarea ca fiinţare, poezia ca Poezie în sens restrîns este Poezia originară prin excelenţă, Poezie în sens esenţial. Faptul că limba este Poezie *(Dichtung)* nu se explică prin aceea că ea este poezie originară *(Urpoesie),* ci poezia survine în limbă deoarece aceasta păstrează esenţa originară a Poeziei. În schimb, arhitectura şi sculptura survin dintotdeauna şi mereu în deschisul rostirii esenţiale şi al numirii. Numirea este cea care le guvernează şi le călăuzeşte. Dar tocmai de aceea ele rămîn căi şi modalităţi specifice, prin care adevărul se instalează în operă. Ele sînt, fiecare în felul ei, o poetizare *(Dichten)* în interiorul deschiderii fiinţării, care a şi survenit, pe neobservate, în limbă.

În ipostaza ei de punere-în-operă-a-adevărului, arta este Poezie. Nu numai crearea operei, dar şi păstrarea şi adeverirea ei, desigur într-o manieră care-i este specifică, posedă o natură-poetică *(dichterisch);* căci o operă este reală ca operă numai dacă noi ne desprindem din cercul obişnuinţelor noastre şi pătrundem în realitatea pe care opera a deschis-o; şi toate acestea pentru ca fiinţa noastră însăşi să treacă în stabilitate în adevărul fiinţării.

Esenţa artei este Poezia. însă esenţa Poeziei este ctitorirea *(Stiftung)* adevărului. „A ctitori" este înţeles aici într-un triplu sens: ctitoria ca oferire a unui dar *(Schenkeri),* ctitoria ca întemeiere *(Griinderi)* şi ctitoria ca începere *(Anfangen). (...)*

Punerea-în-operă-a-adevărului deschide accesul la neobişnuit şi în acelaşi timp anulează neobişnuitul şi ceea ce este considerat ca atare. Adevărul care se deschide în operă nu poate fi niciodată confirmat şi dedus din ceea ce ne-am deprins să considerăm a fi real. Opera contrazice ceea ce ne-am deprins să considerăm a fi real în realitatea sa exclusivă. Realitatea nemijlocită şi care se află la dispoziţia noastră nu poate niciodată să compenseze sau să ţină locul a ceea ce arta ctitoreşte. Ctitorirea este un prea-plin, un dar.

Dar proiectul poetic al adevărului, proiect care se pune în operă, nu se realizează niciodată în gol şi în indeterminat. Dimpotrivă, în operă adevărul este proiectat spre păstrătorii viitori, adică spre o omenire ce aparţine Istoriei. Dar ceea ce a fost proiectat către păstrătorii viitori nu este niciodată rezultatul unei exigenţe arbitrare. Acel proiect care revelează adevărul într-o formă poetică este actul de deschidere a acelui spaţiu în care *Dasein-ul* aparţinînd Istoriei este deja aruncat. Acesta este pămîntul -pămînt al unui popor ce aparţine Istoriei, temeiul care se închide în sine şi pe care acest popor se sprijină laolaltă cu tot ceea ce este el deja, fără să o ştie încă. însă lumea, lumea este cea care provine din relaţia existentă între *Dasein* şi starea de neascundere a fiinţei. De aceea, tot ce a fost dat omului trebuie, prin intermediul proiectului, să fie scos în afară din temeiul închis în sine şi să fie anume aşezat pe el. Abia astfel temeiul îşi află întemeierea ca temei purtător. Deoarece creaţia este o asemenea scoatere, ea este întotdeauna o creare-extragere *(Schdpfen).* Subiectivismul modern interpretează desigur greşit creativitatea *(das Schdpferische)* în sensul performanţei geniale puse în seama subiectului suveran. Ctitorirea adevărului este ctitorire nu numai în sensul liberei dăruiri, ci totodată în sensul acelei întemeieri dătătoare de temei. Proiectul poetic provine din nimic, în sensul că el nu-şi ia niciodată darul din realitatea obişnuită şi din ceea ce ne-am deprins să considerăm a fi real. Dar, în măsura în care ceea ce a fost aruncat de către el nu este decît determinarea tăinuită a *Dasein-uhii* însuşi ce aparţine Istoriei, el nu provine totuşi nicicînd din nimic.

(...) Arta ca Poezie este ctitorire *(Stifiung)* într-un al treilea sens, ca instigare iniţială *(Anstiftung)* a disputei pentru adevăr, este ctitorire ca început. Ori de cîte ori fiinţarea în întregul ei reclamă, ca fiinţare, întemeierea ei în deschidere, arta ajunge în esenţa ei ce ţine de Istorie ca ctitorire. Această ipostază, arta a cunoscut-o pentru prima oară în Occident, pe pămîntul Greciei.

Ceea ce mai tîrziu se va numi „fiinţă" a fost pus aici în operă într-un mod exemplar. Fiinţarea în întregul ei, trecută astfel în deschidere, a fost apoi preschimbată în fiinţare în sensul de creaţie a lui Dumnezeu. Aceasta s-a petrecut în Evul Mediu. Fiinţarea a suferit apoi o nouă transformare la începutul şi pe parcursul epocii moderne, devenind obiect calculabil, pentru a putea fi supus şi cunoscut. De fiecare dată se deschidea deci o lume nouă şi esenţială. De fiecare dată deschiderea fiinţării trebuia să fie instalată - prin punerea fermă a adevărului în întruchipare - în fiinţarea însăşi. De fiecare dată survenea o stare de neascundere a fiinţării. Starea de neascundere se aşază în operă, iar această aşezare este realizată în artă.

Ori de cîte ori survine arta, deci cînd apare un început, Istoria cunoaşte un impuls, Istoria începe sau reîncepe. „Istorie" nu înseamnă aici succesiunea unor evenimente în timp, fie acestea cît de importante. Istoria este identificarea unui popor cu ceea ce i-a fost dat să realizeze, identificare care se petrece prin inserarea sa în ceea ce i-a fost conferit.

Arta este punere-în-operă-a-adevărului. In această propoziţie se ascunde o ambiguitate ce ţine de esenţă: adevărul este deopotrivă subiect şi obiect al punerii în operă. (...) Arta ţine de Istorie şi, ca atare, ea este păstrarea adeveritoare a adevărului în operă, păstrare capabilă de creaţie. In esenţa ei, arta este Poezie. Aceasta este ctitorire în întreitul sens de dăruire, întemeiere şi început. Ca ctitorire, arta ţine, potrivit esenţei sale, de Istorie; ceea ce nu vrea să însemne doar că arta posedă o istorie exterioară, că o dată cu scurgerea timpului ea se naşte, se schimbă şi dispare laolaltă cu multe cîte se petrec pe lume, şi că ea oferă astfel cercetării istorice aspecte felurite; arta este Istorie în acest sens esenţial că ea întemeiază Istorie sub chipul deja arătat.

Arta face ca prin intermediul saltului să irumpă *(entspringen)* adevărul. Arta obţine prin salt *(erspringeri)* - sub forma păstrării adeveritoare care ctitoreşte - adevărul fiinţării în operă. A obţine ceva prin salt *(etwas erspringeri),* a aduce din provenienţa esenţei în fiinţă, prin intermediul unui salt *(Sprung)* care ctitoreşte - iată ce înseamnă cuvîntul „origine": salt originar *(Ursprung).*

Originea *(Ursprung)* operei de artă, adică a creatorilor şi păstrătorilor-adeveritori deopotrivă, deci a existenţei ce ţine de istoria unui popor - este arta. Şi este astfel, deoarece arta în esenţa ei este un salt originar *(Ursprung)* şi nimic altceva: o modalitate privilegiată a felului în care adevărul ajunge să fiinţeze aparţinînd abia acum istoriei. (...)

VI. I. M. LOTMAN - *LECŢII DE POETICĂ STRUCTURALĂ* (traducere de Radu Nicolau, Editura Univers, Bucureşti, 1970)

Natura poeziei

(...) Conţinutul de idei al operei constituie o structură. Ideea în artă este întotdeauna un model, deoarece ea recreează imaginea realităţii. Prin urmare, ideea artistică este de neconceput în afara structurii. Dualismul formă-conţinut trebuie să fie înlocuit cu noţiunea de idee care se realizează într-o structură adecvată şi nu poate exista în afara acestei structuri. O structură modificată ar oferi cititorului sau privitorului o cu totul altă idee. Din cele spuse mai sus rezultă că poezia nu conţine „elemente formale" în sensul atribuit în mod obişnuit acestei noţiuni. Poezia este un sens construit în mod complex. Toate elementele ei sînt elemente de sens. Ele constituie notaţiile unui sistem determinat. (...)

Aşadar, poezia este un sens de construcţie complexă. Această teză trebuie înţeleasă în felul următor: intrînd în componenţa unei structuri unice şi unitare, elementele purtătoare de sens (în primul rînd semantice) ale limbii se găsesc cuprinse într-un complex sistem de corelaţii, de corespondenţe şi opoziţii, imposibile într-o obişnuită construcţie de limbă. Această circumstanţă conferă atît fiecărui element în parte, cît şi întregului format de ele o sarcină semantică cu totul aparte. Cuvinte, propoziţii şi aserţiuni aflate în structura gramaticală în poziţii diferite, lipsite de trăsături de asemănare şi, în consecinţă, imposibil de comparat, devin, o dată incluse într-o structură artistică, comparabile şi opozabile, devin termeni de identitate şi antiteză, căpătînd astfel

un nou conţinut semantic, neaşteptat şi irealizabil în afara versului. Mai mult: pînă şi elemente fără sarcină semantică în obişnuita structură a limbii capătă o asemenea sarcină. (...)

VII. TUDOR VIANU - ***ARTA PROZATORILOR ROMÂNI*** **(Editura Albatros, Bucureşti, 1977)**

IV. Prozatorii „Junimei"

4. I. Slavici

Ion Slavici introduce oralitatea populară în scrierile sale înaintea lui Creangă. În *Popa Tanda,* care apare în 1874, prin urmare cu un an înainte de *Soacra cu trei nurori,* prima povestire a lui Creangă, şi cu şapte ani mai devreme decît *Amintirile* aceluiaşi, întîmpinăm formele orale şi zicerile tipice care alcătuiesc pecetea stilistică a povestitorului moldovean: *„Pe părintele Trandafir să-l ţină Dumnezeu! Este om bun; a învăţat multă carte şi cîntă mai frumos decît chiar şi răposatul tatăl său, Dumnezeu să-l ierte! şi totdeauna vorbeşte drept şi cumpănit ca şi cînd ar citi din carte... Mult s-a ostenit părintele Trandafir în tinereţea lui. Şcolile cele mari nu se fac numai iac-aşa, mergînd şi venind. Omul sărac şi mai are, şi mai rabdă... Minunat om ar fi părintele Trandafir, dacă nu l-ar strica un lucru. Este cam greu de vorbă, cam aspru la judecată: prea de-a dreptul, prea verde-făţiş" (Nuvele,* vol. I, ed. a VII-a, 1938, pp.7-8). Pentru desăvîrşita stăpînire a acestei stilistice îi lipseşte însă lui Slavici jovialitatea şi verva lui Creangă. El întrebuinţează de altfel oralitatea populară nu ca un mijloc permanent al manifestării sale, ci ca un instrument în vederea picturii mediului rural. Astfel, chiar în cuprinsul nuvelei *Popa Tanda,* cînd, după ce evocase împrejurările din Sărăceni, ajunge să împingă în primul plan al povestirii pe preotul însuşi, istorisirea continuă din punctul acesta de vedere şi cu mijloacele stilistice ale unei adevărate predice preoţeşti: *„Sfînta Scriptură ne învaţă că întocmai precum plugarul trăieşte din rodul muncii sale, şi păstorul sufletesc, care slujeşte altarului din slujba sa, de pe altar să trăiască. Şi părintele Trandafir şi într-asta era credincios către sfînta învăţătură; el totdeauna a lucrat numai pentru povăţuirea sufletească a poporenilor săi, aşteptînd ca aceştia, drept răsplată, să se îngrijească de traiul lui zilnic"* etc. *(ibid.,* p.17). Este în această variere a tonului o dovadă de plasticitate pe care trebuie să i-o recunoaştem cu toată hotărîrea lui Slavici.

Ceea ce apare nou şi fără asemănare în epoca începuturilor lui este analiza psihologică pe care Slavici o practică într-un limbaj abstract: „ *Ca îndeobşte oamenii, părintele Trandafir niciodată nu şi-a dat seamă despre cele ce făcea. Era preot şi era bucuros. Ii plăcea să cînte, să citească Evanghelia, să înveţe creştinii, să mîngîie şi să dea ajutor sufletesc celor rătăciţi. Mai departe nu se gîndea. De s-ar fi întrebat cîndva dacă cuprinde el şi înalta sfinţenie, tainicul înţeles al chemării sale, ar fi rîs poate în tăcere de toate acele, pe care omul numai în momentele grele le pricepe"* etc. *(ibid.,* p.16). Rareori se ridică Slavici peste cenuşiul acestui limbaj: „a da ajutor sufletesc celor rătăciţi... tainicul înţeles al chemării... momentele grele" şi atîtea alte expresii din aceeaşi categorie uzată, cîte se pot spicui în paginile sale. Dar cu aceste mijloace sărace izbuteşte Slavici să dea personagiilor lui o viaţă interioară, surprinsă într-o adîncime care nu-1 ispitise niciodată pe Creangă. Povestitorul vede oamenii lui dinlăuntru, în sentimentele sau în crizele lor morale, ba chiar în procesele lor intelectuale, ca în cazul neuitatului Budulea, care descopere înţelesul, mecanismul şi foloasele scrisului şi ale cititului: *Budulea asculta cu mare băgare de seamă, deşi nu înţelegea nimic. Dar, după ce s-a văzut singur, el a luat plumbul şi a început să înveţe a-şi scrie numele. L-a scris o dată, l-a scris de două, de zece, cu atît mai bine înţelegea că se poate să înţeleagă şi altul ceea ce scrie, pentru că de cîte ori suna într-un fel el scria aceeaşi slovă. El a luat apoi caietul lui Huţu şi cu mare părere de bine a văzut că slovele pe care le-a scris sunt şi în caiet. Acu parcă înţelegea că este cu putinţă ca unul să citească ceea ce au scris alţii, fiindcă toţi cărturarii scriu într-un fel. Dar tocmai pentru aceea iar îl cuprinse ameţeala. Această înţelegere într-un număr nesfîrşit de oameni îi părea un lucru mai presus de închipuirea*

omenească. Era dar cu putinţă ca ceea ce a scris unul acum o sută de ani, alţii să citească astăzi? La asta nu s-a gîndit niciodată Era cu putinţă ca doi oameni care nu se pot înţelege prin grai viu, să se înţeleagă în scris, şi dacă ungurul ori neamţul nu ştie româneşte, el nu are decît să scrie, pentru ca să-l înţeleagă ce vrea să zică? " (Ibid., pp. 117-118)

Cînd însă moralistul şi logicianul priveşte la spectacolul lumii externe, pana sa devine mai puţin ingenioasă. Descrieri ca acelea care aştern notaţii, precum: *„nu e însă negură; cerul e senin; vîntul se mişcă leneş în răcoarea dimineţii"* (p.49), nu sunt ale unei imaginaţii înzestrate. Scriitorul reintră, aşadar, în sine şi mişcarea aceasta este atribuită personagiilor lor, pentru că scriitorul o trăise adeseori el însuşi: *„Luna plină grăbea repede spre un nour rătăcit; el o urma cu privirea, iară cînd luna nu se mai văzu decît în marginile argintate ale nourului, el închise ochii, ca mai bine să vadă icoanele ce se dezveleau din sufletul său, părîndu-i ca nişte vedenii fără de trup, care se leagănă în văzduh ".* La drept vorbind însă nu icoane se năzare ochiului său lăuntric, ci şirul gîndurilor prinse în latura lor lipsită de amintirea sensibilă: *„Aşa se năştea un gîndpe altul în sufletul lui; intra tot mai adînc în această lume, pînă nici nu mai ştiu dacă se aflã aici ori colo " (ibid,* p.55).

Imaginaţia lingvistică a lui Slavici este deopotrivă cu fantazia lui vizuală. Puţine cuvinte îi stau la dispoziţie, cu toate împrumuturile pe care se întîmplă a le face zicerilor populare. In genere el evită însă cuvîntul particular. Nici provizia de termeni ai regiunii în care copilărise şi din care păstra atîtea amintiri, nici îndeletnicirile oamenilor de pe-acolo nu îmbogăţesc vocabularul lui. Claritatea fiind ţinta pe care o urmăreşte mai adesea, Slavici va întrebuinţa de preferinţă cuvîntul general, repetîndu-1 ori de cîte ori va fi nevoie, chiar înlăuntrul aceloraşi fraze, fără să se lase stînjenit de ucigătoarea monotonie care rezultă. Astfel ni se povesteşte că Huţu voia s-o „prindă" pe Lina, în timp ce toată lumea rîdea că nu putea s-o „prindă", după cum pe Veturia nu putea s-o „prindă" niciodată, în timp ce pe Mili o „prindea" pe loc (p.139). Creangă ar fi găsit aci patru cuvinte deosebite sau ar fi variat termenul propriu prin metafora lui. Slavici se mulţumeşte însă cu un singur termen general. Paginile lui ne prezintă la fiece pas exemple din aceeaşi categorie, pe care modestia conştiincioasă a scriitorului n-a căutat nicidecum să le înlăture cu prilejul numeroaselor reeditări ale operelor sale.

Bibliografie

Adam, Jean-Michel, Revaz, Francoise, *Analiza povestirii,* Institutul European, Iaşi, 1999.

Analiză şi interpretare. Orientări în critica contemporană, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1972.

Aristotel, *Poetica,* ediţia a Hl-a, Editura IRI, Bucureşti, 1998.

Arte poetice. Antichitatea, Editura Univers, Bucureşti, 1970.

Arte poetice. Renaşterea, Editura Univers, Bucureşti, 1986.

Arte poetice. Romantismul, Editura Univers, Bucureşti, 1982.

Auerbach, Erich, *Mimesis,* Editura pentru literatură universală, Bucureşti, 1967.

Bahtin, M.M., *Metoda formală în ştiinţa literaturii,* Editura Univers, Bucureşti, 1992.

Bahtin, M.M., *Probleme de literatură şi estetică,* Editura Univers, Bucureşti, 1982.

Balotă, Nicolae, *Arte poetice ale secolului XX,* Editura Minerva, Bucureşti, 1976.

Balotă, Nicolae, *Literatura absurdului,* ediţia a Il-a, Editura Teora, Bucureşti, 2000.

Barthes, Roland, *Romanul scriiturii,* Editura Univers, Bucureşti, 1987.

Bergson, Henri, *Teoria rîsului,* ediţia a Ii-a, Institutul European, Iaşi, 1998.

Booth, Wayne C, *Retorica romanului,* Editura Univers, Bucureşti, 1976.

Bousofio, Carlos, *Teoria expresiei poetice,* Editura Univers, Bucureşti, 1976.

Brandi, Cesare, *Teoria generală a criticii,* Editura Univers, Bucureşti, 1985.

Bremond, Claude, *Logica povestirii,* Editura Univers, Bucureşti, 1981.

Brunei, Pierre, Madelenat, Daniel, Gliksohn, Jean-Michel, Couty, Daniel, *Critica literară,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2000.

Burgos, Jean, *Pentru o poetică a imaginarului,* Editura Univers, Bucureşti, 1988.

Călinescu, George, *Principii de estetică,* ediţia a Il-a, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1968.

Călinescu, Matei, *Cinci feţe ale modernităţii,* Editura Univers, Bucureşti, 1995.

Călinescu, Matei, *Conceptul modern de poezie,* ediţia a Il-a, Editura Eminescu, Bucureşti, 1972.

Ce este literatura? Școala formală rusă, Editura Univers, București, 1983.

Cornea, Paul, *Interpretare și raționalitate*, Editura Polirom, Iași, 2008.

Cornea, Paul, *Introducere în teoria lecturii*, Editura Polirom, Iași, 1998.

Croce, Benedetto, *Estetica privită ca ştiinţă a expresiei şi lingvistică generală,* vol.I-II, Editura Univers, Bucureşti, 1971.

Croce, Benedetto, *Poezia. Introducere în critica şi istoria poeziei şi literaturii,* Editura Univers, Bucureşti, 1972.

Culler, Jonathan, *Teoria literară*, Editura Cartea Românească, București, 2003.

Cusset, Cristophe, *Tragedia greacă,* Institutul European, Iaşi, 1999.

Defays, Jean-Marc, *Comicul,* Institutul European, Iaşi, 2000.

Dicţionar de termeni literari, Editura Academiei, Bucureşti, 1976.

Ducrot, Oswald, Schaeffer, Jean-Marie, *Noul dicţionar al ştiinţelor limbajului,* Editura Babei, Bucureşti, 1996.

Ducrot, Oswald, Todorov, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage,* Paris, Seuil, 1972.

Dufrenne, Mikel, *Fenomenologia experienţei estetice,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1976.

Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului,* ediţia a Il-a, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2000.

Eagleton, Terry, *Teoria literară*, Editura Polirom, Iași, 2008.

Eco, Umberto, *Lector in fabula,* Editura Univers, Bucureşti, 1991.

Eco, Umberto, *Limitele interpretării,* Editura Pontica, Constanţa, 1996.

Eco, Umberto, *Opera deschisă,* Editura Univers, Bucureşti, 1970.

---

124 Adrian Marino, *op. cit,* p. 531.

125 *Ibidem.*

126 *Ibidem,* p. 533.

127 *Ibidem.*

Eco, Umberto, *Şase plimbări prin pădurea narativă,* Editura Pontica, Constanţa, 1997.
Eco, Umberto, *Tratat de semiotică generală,* Editura ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1982.
Fontanier, Pierre, *Figurile limbajului,* Editura Univers, Bucureşti, 1969.
Forster, E.M., *Aspecte ale romanului,* Editura pentru literatură universală, Bucureşti, 1963.
Freud, Sigmund, *Introduction ă la psychanalise,* Paris, Payot, 1965.
Freud, Sigmund, *Ma vie et la psychanalise,* Paris, Gallimard, 1968.
Freud, Sigmund, *Scrieri despre literatură şi artă,* Editura Univers, Bucureşti, 1980.
Friedrich, Hugo, *Structura liricii moderne,* ediţia a Il-a, Editura Univers, Bucureşti, 1998.
Frye, Northrop, *Anatomia criticii,* Editura Univers, Bucureşti, 1972.
Genette, Gerard, *Figures,* I, Paris, Editions du Seuil, 1966.
Genette, Gerard, *Figuri,* Editura Minerva, Bucureşti, 1978.
Genette, Gerard, *Palimpsestes. La litterature au second degre,* Paris, Editions du Seuil, 1982.
Greimas, A.J., *Despre sens,* Editura Univers, Bucureşti, 1975.
Grigorescu, Dan, *Arta de azi şi răspîntiile ei,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1994.
Grigorescu, Dan, *Constelaţia gemenilor. Arta şi literatura în perspectivă comparatistă,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1979.
Grupul μ, *Retorica poeziei,* Editura Univers, Bucureşti, 1997. Grupul p,
Retorică generală, Editura Univers, Bucureşti, 1974.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich., *Prelegeri de estetică,* Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1966.
Heidegger, Martin, *Originea operei de artă,* Editura Humanitas, Bucureşti, 1995.
Hrabak, Josef, *Introducere în teoria versificaţiei,* Editura Univers, Bucureşti, 1983.
Ingarden, Roman, *Studii de estetică,* Editura Univers, Bucureşti, 1978.
Iosifescu, Silvian, *Construcţie şi lectură,* Editura Univers, Bucureşti, 1970.
Iosifescu, Silvian, *Mobilitatea privirii (Naraţiunea în secolul XX),* Editura Univers, Bucureşti, 1976.
Jakobson, Roman, *Questions de poetique,* Paris, Seuil, 1973.
Jauss, Hans Robert, *Experienţă estetică şi hermeneutică literară,* Editura Univers, Bucureşti, 1983.
Kayser, Wolfgang, *Opera literară,* Editura Univers, Bucureşti, 1979.
Krieger, Murray, *Teoria criticii. Tradiţie şi sistem,* Editura Univers, Bucureşti, 1982.
Liiceanu, Gabriel, *Tragicul,* ediţia a Il-a, Editura Humanitas, Bucureşti, 1993.
Lintvelt, Jaap, *Punctul de vedere,* Editura Univers, Bucureşti, 1994.
Lotman, I.M., *Lecţii de poetică structurală,* Editura Univers, Bucureşti, 1970.
Marino, Adrian, *Biografia ideii de literatură,* vol.I-V, Editura Dacia, Cluj-Napoca, vol.I:1991, vol.II:1992, vol.III:1994, vol.IV:1997, voi.V: 1998.
Marino, Adrian, *Comparatism şi Teoria literaturii,* Editura Polirom, Iaşi, 1998.
Marino, Adrian, *Dicţionar de idei literare (A-G),* Editura Eminescu, Bucureşti, 1973.
Marino, Adrian, *Hermeneutica ideii de literatură,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1987.
Marino, Adrian, *Introducere în critica literară,* Editura Tineretului, Bucureşti, 1968.
Markiewicz, Henryk, *Conceptele ştiinţei literaturii,* Editura Univers, Bucureşti, 1988.
Marsais, Du, *Despre tropi,* Editura Univers, Bucureşti, 1981.
Mavrodin, Irina, *Poetică şi poietică,* Editura Univers, Bucureşti, 1982.
Mihăilă, Ecaterina, *Receptarea poetică,* Editura Eminescu, Bucureşti, 1980.
Moisan, Clement, *Istoria literară,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2000.
Molinie, Georges, *Dictionnaire de rhetorique,* Paris, Librairie Generale Franşaise, 1992.
Morier, Henri, *Dictionnaire de poetique et de rhetorique,* Paris, Presses Universitaires de France, 1975.
Munteanu, Romul, *Metamorfozele criticii europene,* Editura Univers, Bucureşti, 1972.
Munteanu, Romul, *Farsa tragică,* Editura Univers, Bucureşti, 1989. Munteanu, Ştefan, *Stil şi expresivitate,* Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1972.
Nietzsche, Friedrich, *Naşterea tragediei,* în *Opere complete,* voi.II, Editura Hestia, Timişoara, 1998.
Parfene, Constantin, *Teorie şi analiză literară,* Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1993.
Papu, Edgar, *Evoluţia şi formele genului liric,* Editura Albatros, Bucureşti, 1972.
Pentru o teorie a textului, antologie „Tel Quel" (1960-1971), Editura Univers, Bucureşti, 1980.
Pippidi, D.M., *Formarea ideilor literare în Antichitate,* Editura Enciclopedică, Bucureşti, 1972.
Plett, Heinrich F., *Ştiinţa textului şi analiza de text,* Editura Univers, Bucureşti, 1983.

Poetică şi stilistică. Orientări moderne, Editura Univers, Bucureşti, 1972.
Popa, Marian, *Comicologia,* Editura Univers, Bucureşti, 1976.
Prince, Gerald, *Dicționar de naratologie*, Editura Institutul European, Iași, 2004.
Poulet, Georges, *Conştiinţa critică,* Editura Univers, Bucureşti, 1979.
Ricardou, Jean, *Noi probleme ale romanului,* Editura Univers, Bucureşti, 1988.
Richards, I.A., *Principii ale criticii literare,* Editura Univers, Bucureşti, 1974.
Ricoeur, Paul, *Metafora vie,* Editura Univers, Bucureşti, 1984.
Ricoeur, Paul, *Eseuri de hermeneutică,* Editura Humanitas, Bucureşti, 1995.
Robert, Marthe, *Romanul începuturilor şi începuturile romanului,* Editura Univers, Bucureşti, 1983.
Rusu, Liviu, *Estetica poeziei lirice,* Editura pentru literatură, Bucureşti, 1977. Sangsue, Daniel, *La parodie,* Paris, Hachette livre, 1994.
Santerres-Sarkany, Stephane, *Teoria literaturii,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2000.
Schelling, F. W. I, *Filozofia artei,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1992.
Schopenhauer, Arthur, *Lumea ca voinţă şi reprezentare,* Editura Moldova, Iaşi, 1995.
Schopenhauer, Arthur, *Studii de estetică,* Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1974.
Starobinski, Jean, *Textul şi interpretul,* Editura Univers, Bucureşti, 1985.
Taine, Hippolyte, *Filosofia artei,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1991.
Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Istoria esteticii,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1978.
Todorov, Tzvetan, *Introducere în literatura fantastică,* Editura Univers, Bucureşti, 1973.
Todorov, Tzvetan, *Poetica. Gramatica Decameronului,* Editura Univers, Bucureşti, 1975.
Todorov, Tzvetan, *Teorii ale simbolului,* Editura Univers, Bucureşti, 1983.
Tomaşevski, Boris, *Teoria literaturii. Poetica,* Editura Univers, Bucureşti, 1973.
Ubersfeld, Anne, *Termenii cheie ai analizei teatrului,* Institutul European, Iaşi, 1999.
Vaillant, Alain, *Poezia. Iniţiere în metodele de analiză a textelor poetice,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1998.
Valette, Bernard, *Romanul. Introducere în metodele şi tehnicile moderne de analiză literară,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1997.
Van Tieghem, Philippe, *Dictionnare des litteratures,* Paris, Presses Universitaires de France, 1968.
Vianu, Tudor, *Dubla intenţie a limbajului şi problema stilului,* în *Arta prozatorilor români,* Editura Albatros, Bucureşti, 1977.
Vianu, Tudor, *Opere,* Editura Minerva, Bucureşti, 1970.
Vîgotski, L.S., *Psihologia artei,* Editura Univers, Bucureşti, 1973.
Volkelt, Johannes, *Estetica tragicului,* Editura Univers, Bucureşti, 1978.
Walzel, Oskar, *Conţinut şi formă în opera poetică,* Editura Univers, Bucureşti, 1976.
Wellek, Rene, *Conceptele criticii,* Editura Univers, Bucureşti, 1970.
Wellek, Rene, *Istoria criticii literare moderne,* vol.I-IV, Editura Univers, Bucureşti, vol.I-II:1970, vol.III: 1976, vol.IV: 1979.
Wellek, Rene, Warren, Austin, *Teoria literaturii,* Editura pentru literatură universală, Bucureşti, 1967.